Handwerkliche, wirtschaftliche und künstlerische Voraussetzungen bei der Errichtung der plastischen Altarwerke der spanischen Renaissance und des Barock

DISSERTATION

zur

Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Irmela Hack

aus Dresden

1969

1970

Handwerkliche, wirtschaftliche und künstlerische Voraussetzungen bei der Errichtung der plastischen Altarwerke der spanischen Renaissance und des Barock

DISSERTATION

zur

Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Irmela Hack

aus Dresden

1970

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Georg Weise
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Julius Wilhelm
Dekan: Prof. Dr. Gerhard Müller-Schwefe

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Juli 1969

Handwerkliche, wirtschaftliche und künstlerische Voraussetzungen bei der Errichtung der plastischen Altarwerke der spanischen Renaissance und des Barock

Einleitung

Ziel und Umgrenzung der Aufgabe 1

I. Die Berufsbezeichnungen der einzelnen bei der Herstellung der Altarwerke beteiligten Handwerker und Künstler 4

1. ensamblador 4
2. entallador 10
3. escultor und imaginario 12
4. trazador, maestro mayor und arquiteto 14

II. Meister und Werkstatt 19

1. aprendiz 19
2. oficial 25
3. maestro 26
4. Zwischenverträge 31
5. Zahl der an der Errichtung eines Retablo beteiligten Künstler 37
6. Anwesenheit der Künstler am Ort der Errichtung 39
7. Angaben über die räumliche Unterbringung der Werkstatt und der Mitarbeiter sowie über den Transport der fertigen Arbeiten 42

III. Der Auftraggeber und die Art der Erteilung des Auftrags 46

1. Auftraggeber 46
2. principal und Bürgen 47
3. Notar und Zeugen 52
4. Ausschreibung 53
5. Lizenz 55
6. Konventionalstrafen 57

IV. Die finanziellen Vereinbarungen 62

1. Art der Zahlung 62
2. Preise einiger Altarwerke und Einzelfiguren 66
3. Verhältnis der Kosten eines ungefaßten zu einem gefaßten Altarwerk 71
4. Die Entlohnung der einzelnen an der Herstellung der Altarwerke beteiligten Personen 76

V. Die Form der Festlegung des genehmigten Entwurfes 79

1. die traza 79
2. Modell 85

VI. Detailbestimmungen über das zu verwendende Material, das ikonographische Programm und den Stil der Altarwerke 92

1. Material 92
2. Angaben zum ikonographischen Programm 102
3. Forderungen nach bestimmten stilistischen Eigentümlichkeiten 106

VII. Abschluß der Schnitzarbeiten: Aufstellung und Taxierung 118

1. Aufstellung 118
2. Taxierung 120

VIII. Eventuelle Bemalung der Retablos 131

1. aparejar 134
2. dorar 137
3. pintar und estofar 140
4. encarnar 143

IX. Auflösung des Vertragsverhältnisses 146

Verzeichnis der häufiger oder in Abkürzungen zitierten Literatur

A. Zeitschriften

A.E.A. y A.	= Archivo Español de Arte y Arqueologia, Madrid 1925-1937
A.E.A.	= Archivo Español der Arte, Madrid 1940 ff.
Bol.Burgos	= Boletin de la Comisión de monumentos historicos y artisticos de Burgos, Burgos 1922-1950
Bol.Fernán González	= Boletin de la Institución Fernán González, Burgos 1951 ff.
Bol.Nav.	= Boletin de la Comisión de monumentos historicos y artisticos de Navarra, Pamplona 1895 ff.
Bol.Museo Vall.	= Boletin del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid, Valladolid 1925 ff.
Bol.Vall.	= Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia, Valladolid 1933 ff.
B.S.C.E.	= Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones, Valladolid 1903 ff.
B.S.E.E.	= Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid 1897 ff.
Doc.And.	= Documentos para la Historia de Arte en Andalucia, Sevilla 1927 ff.
P.V.	= Principe de Viana, Pamplona 1940 ff.
Rev.Hist.	= Revista Historica, Valladolid 1911 ff.
S.A.A.	= Seminario de Arte Aragonés, Zaragoza 1945 ff.

B. Einzelveröffentlichungen und Aufsätze

Abizanda	= Abizanda y Broto, Documentos para la historia artistica y literaria de Aragón, Bd.I-III, Zaragoza 1915 ff.
Agapito	= Agapito y Revilla, La obra de los maestros de la escultura vallisoletana, Bd.I-II, Valladolid 1929 ff.
Azcárate	= J.M.Azcárate, Escultura del siglo XVI, ARS HISPANIAE Bd.13, Madrid 1958
Biurrun	= Biurrun Sótil, La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del Renascimiento, Pamplona 1935
Castro	= José Ramón Castro, Cuadernos de arte Navarra: b) Escultura, Pamplone 1949
Chico, Escultores	= Esteban Garcia Chico, Documentos para el estudio del Arte en Castilla, Bd.II Escultores, Valladolid 1941
Chico, Palencia	= Esteban Garcia Chico, Palencia, Papeletas de Historia y Arte, Valladolid 1951
Chico, Medina de Rioseco I	= Esteban Garcia Chico, Medina de Ríoseco, (Catalogo monumental) Bd.I, Valladolid 1956
Chico, La Colegiata de Medina del Campo	= Esteban García Chico, La Colegiata de Medina del Campo y otros estudios, Bd.I, Valladolid 1957
Chico, Nuevos Documentos	= Esteban Garcia Chico, Nuevos Documentos para el estudio del arte en Castilla, Escultores del siglo XVI, Valladolid 1959
Chico, Medina de Ríoseco II	= Esteban Garcia Chico, Partido Judicial de Medina de Ríoseco, (Catalogo monumental) Bd.II, Valladolid 1959
Chico, Medina del Campo	= Esteban Garcia Chico, Medina del Campo, (Catalogo monumental) Bd. III, Valladolid 1961

Cortes	= Narciso Alonso Cortes, Datos para la Biografía Artistíca de los siglos XVI y XVII, Madrid 1922
González, Estéban Jordán	= Juan José Martin González, Estéban Jordán, Valladolid 1952
González, Escultura Barocca	= Juan José Martin González, Escultura Barocca Castellana, Madrid 1959
Llordén, Escultores	= P.Andrés Llordén, Escultores y Entalladores malagueños, Avila 1960
López, Retablos	= Celestino López Martinez, Retablos y Esculturas de traza sevillana, Sevilla 1928
López, Arquitectos	= Celestino López Martinez, Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla 1928
López, Hernandez-Montanés	= Celestino López Martinez, Desde Jerónimo Hernández hasta Martinez Montanés, Sevilla 1929
López, Montanés-Roldán	= Celestino López Martinez, Desde Martinez Montanés hasta Pedro Roldan, Sevilla 1932
Martí y Monsó	= Martí y Monsó, Estudios históricos-artísticos relativos principalmente á Valladolid, Valladolid 1901
Pacheco, Arte de la Pintura	= Francisco Pacheco, Arte de la Pintura, Sevilla 1638
Pacheco, Réplica a Montanés	= Francisco Pacheco, A Los Profesores de Arte de la Pintura, Réplica a Montanés (1622) in: F.J.Sánchez Cantón, Fuentes Literarias para la Historia del Arte Espanol, Bd.V, Madrid 1941, S.261 ff
Pérez Pastor	= Pérez Pastor, Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas, Bd.II, Madrid 1914
Pérez Sedano	= Notas del archivo de la Catedral de Toledo, Redactadas sistemáticamente en el Siglo XVIII por el Canónigo-obrero Don Francisco Pérez Sedano, (Datos Documentales Inéditos Para La Historia Del Arte Espanol, Bd.I), Madrid 1914

Soehner, Die Retabel Grecos = Halldor Soehner, Greco in Spanien, Teil IV: Die Retabel Grecos, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.Folge Bd.XI, München 1960, S.173 ff.

Uranga = Uranga Galdiano, Retablos Navarros del Renascimiento, Pamplona 1947

Weise, Sp.Pl. = Georg Weise, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten, Bd.I-IV, Reutlingen 1925 ff.

Weise, Die spanische Plastik = Georg Weise, Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien, Bd.I-II, Tübingen 1957 und 1959

Zarco del Valle = Manuel R.Zarco del Valle, Documentos de la Catedral de Toledo, Bd.I, (Datos documentales para la Historia del Arte Espanol II), Madrid 1916

Einleitung

Ziel und Umgrenzung der Aufgabe

Während eine eingehende stilistische Untersuchung und kritische Würdigung der großen spanischen Altarwerke der Renaissance und des Barock noch aussteht[1], hat die spanische Forschung ein ungewöhnlich reiches Material an urkundlichen Nachrichten veröffentlicht, die sich auf die Entstehung und Taxierung einzelner Retablos beziehen. Als Voraussetzung für eine weiter eingehende Beschäftigung mit diesem Zweig der künstlerischen Produktion der Pyrenäenhalbinsel scheint es nützlich, das Material nach den im Titel der vorliegenden Arbeit angedeuteten Gesichtspunkten gründlich auszuwerten. Im einzelnen handelt es sich um Verträge, die den Auftrag festlegen, Abmachungen über eventuelle Zusammenarbeit zwischen einzelnen Künstlern, Bestimmungen hinsichtlich der Bemalung, Protokolle über Streitigkeiten, die während der Herstellung der Arbeiten oder bei der Ablieferung und Taxierung entstanden, Lehrverträge, Examensberichte usw.. Nachrichten, die Chorgestühle, Grabmäler und andere plastische Werke betreffen, werden nur dann von mir herangezogen, wenn sie Rückschlüsse über Vorgänge bei der Errichtung von Altären geben können. Ebenso werden zeitgenössische Traktate über Architektur und Malerei nur insoweit berücksichtigt, als sie zu einer Klärung eventuell auftretender stilistischer oder technischer Fragen sowie zu einer genaueren Definition der beruflichen Bezeichnungen der verschiedenen Kategorien der Arbeitskräfte beitragen[2]

---

1) Hichsichtlich des gegenwärtigen Standes der Erschließung und Erforschung der spanischen Retablos sei als neueste zusammenfassende Darstellung auf J.M.Azcárate, Escultura del siglo XVI, ARS HISPANIAE Bd.13, Madrid 1958, verwiesen.

2) Das von mir ausgewertete Material an Veröffentlichungen stand mir zum größeren Teil in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen zur Verfügung. Zur Vervollständigung ist mir mit Unterstützung

Der Auswertung des urkundlichen Materials sei ein kurzer zusammenfassender Überblick über die Entstehung und die Entwicklung der spanischen Retablos vorangeschickt[1].

Unter dem Begriff Retablo werden gemalte Altäre und reine Schnitzaltäre sowie auch Retablos mit der Kombination der beiden Dekorationsarten zusammengefaßt. Während der frühe Altartypus fast nur die gemalte Bilderwand aufweist, liegt gegen Ende des 15.Jahrhunderts der reine Schnitzaltar mit Statuen und Reliefs in den ersten monumentalen Beispielen vor, wie sie etwa die Hochaltäre der Kathedralen von Sevilla und Toledo sowie der der Kartause von Miraflores bei Burgos bieten. Die spanischen Retablos reichen zumeist bis in die Höhe der Gewölbe des Chorabschlusses und weisen eine auf mehrere Geschosse sich verteilende Anordnung von Reliefszenen und Einzelfiguren auf, die zu Anfang der Entwicklung noch nicht nach einem strengen architektonischen System gegliedert sind. Unter dem Einfluß italienischer Formelemente setzen sich seit dem Beginn des 16.Jahrhunderts sowohl ein stärkerer tektonischer Aufbau wie auch eine größere Plastizität der Statuen durch, die in der Zeit der Romanisten ihren Höhepunkt erreichen. Dieser Typus der Altarwerke findet sich nicht nur in großen Kathedralen und Klosterkirchen, sondern ebenso in städtischen und ländlichen

---

noch 2) (von der Vorseite): der Deutschen Forschungsgemeinschaft die Möglichkeit eines zweimonatigen Aufenthalts in Madrid gewährt worden, den ich zur ergänzenden Durcharbeitung der in der Biblioteca Nacional, im Deutschen Archäologischen Institut und in der Bibliothek des Instituts Diego Velásquez zu findenden Publikationen benützte. Eigene Archivstudien sind unterlassen worden, da die Urkunden in großem Umfang von der spanischen Forschung zugänglich gemacht worden sind.

1) Als Unterlagen wurden neben dem erwähnten Band von Azcárate vor allem die Veröffentlichungen von Georg Weise, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten, Bd.1-4, Reutlingen 1925 ff u. Georg Weise, Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien, Bd. 1 u.2, Tübingen 1957 u.1959 benutzt. Darüberhinaus wurde herangezogen Josef Braun, Der christliche Altar, Bd.1, München 1924, besonders die Seiten 337-341, 345-346, 388-396 und Halldor Soehner, Greco in Spanien, Teil IV: Die Retabel Grecos. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, dritte Folge, Bd.11, München 1960, S.173 ff.

Pfarrkirchen und in den von Privatpersonen gestifteten Kapellen. Im einzelnen kann auf die zahlreichen bei Weise veröffentlichten Beispiele verwiesen werden[1].

Neben den reinen Schnitzaltären läßt sich wiederholt der Typus einer Kombination von gemalten und geschnitzten Altarteilen beobachten, wobei zumindest die Figur des Titelheiligen vollplastisch ausgeführt ist. Den charakteristischen Fall einer Vereinigung von Skulpturen und Gemälden von der Hand des gleichen Meisters hat z.B. der Hochaltar des Alonso Berruguete in der ehemaligen Klosterkirche von San Benito in Valladolid geboten, dessen einzelne Teile heute im dortigen Museum aufbewahrt werden. Der Beteiligung eines Malers oder der gleichzeitigen Betätigung ein und desselben Künstlers als Maler und Bildhauer kommt zu Beginn des 16.Jahrhunderts größere Bedeutung zu, während sie später mit dem Auftreten der Romanisten weitgehend zurücktritt. Um die Mitte des 17.Jahrhunderts verliert sich die ausschließliche Vorherrschaft der plastischen und malerischen Arbeiten zugunsten mehr dekorativer Werke wie sie für die Zeit des Churriguerismus (um 1700) bezeichnend sind. Gleichzeitig hat sich auch ein allgemeines Absinken des Umfanges und des künstlerischen Wertes der plastischen Einzelteile durchgesetzt. Unsere Untersuchung kann sich aus diesen Gründen auf die Zeit bis zur Mitte des 17.Jahrhunderts beschränken.

Geographisch ist das Thema nicht begrenzt, vielmehr wurde versucht, sämtliche Regionen Spaniens zu umfassen, um eine möglichst breite Quellengrundlage zu erhalten. Der Schwerpunkt liegt auf den Gebieten Kastilien, Aragón und Andalusien, in denen sich im wesentlichen die künstlerische Produktion konzentriert.

---

1) Vgl. Weise, Sp. Pl. Bd.1-4 und Die spanische Plastik, Bd.1 u.2

I. Die Berufsbezeichnungen der einzelnen bei der Herstellung der Altarwerke beteiligten Handwerker und Künstler

Für die bei der Herstellung der Altarwerke beteiligten Künstler und Arbeitskräfte begegnen in den urkundlichen Nachrichten die folgenden Berufsbezeichnungen: ensamblador, entallador, escultor, imaginario und arquiteto[1]. Bei der Klärung der Definition der einzelnen Termini können die beiden folgenden Werke allgemeinen Charakters als Ausgangspunkt dienen:

1. Wörterbuch des Sebastian de Covarrubias, Tesoro de la Lengua Castellana, 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens von 1674, neu herausgegeben Barcelona 1943
2. Diccionario de la lengua castellana, Compuesto por la Real Academia Espanola, Madrid 1726-1739 (6 Bände). Zitiert wird nach der Neuausgabe in 3 Bänden der Real Academia Espanola, Madrid 1963.

1. ensamblador

Verhältnismäßig häufig erscheint in den Urkunden die Berufsbezeichnung ensamblador. Covarrubias bringt zur Definition dieses Terminus' die folgenden Ausführungen, die gleichzeitig auch den 'entallador' berücksichtigen (S.522): "Los carpinteros de obra prima, que labran talla, por las figuras que hazen de relieve entero o medio, se llamaron entalladores, y por las molduras, en quanto ajustan unas con otras, especialmente en las esquinas y ángulos, se llaman ensambladores; y el hazer estas juntas ensamblar". Das Wörterbuch der spanischen Akademie (Bd.2, S.490) gibt für den gleichen Begriff des ensamblador die Erklärung:

---

1) Nur gelegentlich auftretende Berufsbezeichnungen wie fustero, escultor de figuras, arquiteto de retables usw. stellen keine zusätzlichen Kategorien dar, sondern engen die jeweilige Tätigkeit ein oder erweitern sie und werden daher an gegebener Stelle im Text behandelt.

"Carpintéro de obra prima, que hace obras de talla y molduras y ajusta las unas con las otras, especialmente en las esquinas y angulos de las maniobras de carpinteria". Beide Definitionen gehen von dem Gesamtbegriff des 'carpintero' aus, des Verfertigers von Holzarbeiten im allgemeinen Sinn; die spezielle Tätigkeit des ensamblador besteht offensichtlich in dem Zusammenfügen (ajustar) der einzelnen Teile und besonders der Ecken des Rahmenwerkes. Unter dem Stichwort 'ensamblar' wird im Diccionario die Ableitung des Wortes angeführt: "Parece que viene del Frances. Ensemble que significa juntamente o estar e ir juntos. Aus Palomino, Vida de Pintores, S.409, wird ebendort zitiert: "Como entonces trazaban los Pintóres los retablos havia en ellos pintura; pero como ahora los trazan Ensambladóres, todo es madera".

Die folgenden Angaben können zur Ergänzung und Erläuterung aus dem von mir ausgewerteten urkundlichen Material hinzugefügt werden. Häufig erscheint der ensamblador nur als ausführendes Organ des mit der Gesamtherstellung eines Altarwerkes beauftragten Künstlers, der seinerseits die Zusammenfügung der einzelnen Teile und eventuell die Ausführung der architektonischen Partien an untergeordnete Handwerker oder Künstler vergibt. Als Beispiel kann ein Kontrakt von 1563 für einen Retablo in der Pfarrkirche von Simancas angeführt werden. Die in dem genannten Vertrag als 'escultores' bezeichneten Künstler Inocencio Berruguete und Bautista Beltrán geben die 'ensanblaje' und 'arquitetura' an zwei ensambladores, Cristóbal de Umaña und Blas de Arbizu, weiter. Neben der Ausführung der architektonischen Umrahmung, also der Gefacheinteilung, haben die beiden Künstler die Szenen zusammenzusetzen, d.h. in den Altarzusammenhang einzufügen, die Säulen mit Kanneluren zu versehen und die einzelnen Teile zu leimen[1]. Daß es sich in

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.191 "... q̄ ellos hagan el ensanblaje y arquitetura del dho Retablo todo ello de obra elegida y muy bien corridas las molduras ... an de ensamblar las ystorias del dho Retablo y estriar las colunas y pegar los pedacos y aparejar las cosas..."

einem solchen Fall lediglich um eine zusammenfügende Tätigkeit handeln kann, der keine eigene schöpferische oder entwerfende Leistung zugrunde liegt, ergibt sich auch aus einem Bemalungsauftrag von 1529, in dem Leon Picardo verpflichtet wird, einen guten ensamblador zu nehmen, der den bereits 'en blanco' fertiggestellten Hochaltar der Kathedrale von Oviedo auseinandernehmen und nach der erfolgten Bemalung wieder zusammensetzen soll[1]. Ein weiterer Arbeitsvorgang des 'ensamblaje' kann die Vorbereitung derjenigen Tafeln betreffen, auf die Leinwände gespannt werden sollen; diese Tafeln werden parkettiert, d.h. mit Querriegeln versehen, um sie vor einem eventuellen Aufwerfen oder Verziehen zu schützen. Eine derartige 'ensamblaje' wird bei der Errichtung des Hochaltares von San Pablo in Valladolid (1626)[2] und desjenigen der Pfarrkirche in Villaespasa (1608)[3] vertraglich gefordert.

In zahlreichen Fällen muß die Ausführung der architektonischen Teile dem plastischen oder malerischen Schaffen vorangegangen sein. Wir können der Aussage eines von dem Bildhauer Giralte vorgeschlagenen Zeugen, der in einem Streit in bezug auf die Herstellung des Hochaltares der Kirche El Espinar (1569) auftritt, entnehmen, daß die 'ensamblaje' der erste Arbeitsgang vor der eigentlichen Schnitzarbeit sein sollte[4]. In einem Dokument von 1547, das den Auftrag

---

1) Vgl. AEAyA, XXV, 1933, S.16 "... traera a su costa un buen maestro ensamblador para quitar y poner el dicho retablo..."

2) Vgl. Chico, Escultores, S.248 "Es condicion que los... tableros...an de ser todos unidos ensamblados entrepañados y los entrepanos metidos en rranura enrrasados en la parte delante porque no aya bicio y asienten bien en ellos los lienzos de pintura".

3) Vgl. Bol.Burgos No.130, 1955, S.427 Doc.8 "...han de tener los tableros por detras unos barrotes que alcancen todo el tablero a cola de milano metidos y no encolados, por que si el tablero se encoxiese algo la cola no lo embarace y con esto el tablero estará derecho sin se torcer..."

4) Vgl. Marti y Monsó, S.383 "...lo primero q se aze para azer un rretablo es armalle de sanblaxe...y despues de acabado el escultor pone lo que le pareze..." - Vgl. hierzu auch Weise, Sp.Pl. Bd.III,2 S.265f

für die Altäre von zwei Privatkapellen in Tarifa enthält, wird festgelegt, daß der verantwortliche Künstler die zweite Rate seiner Bezahlung erst nach der Fertigstellung der 'ensamblaje' bekommen soll, und daß danach mit der Schnitzarbeit begonnen werden kann[1]. Zur Ergänzung dieser Angaben mögen zwei praktische Beobachtungen dienen. Der Retablo des Francisco Giralte in der Capilla del Obispo in Madrid[2] zeigt, wie der obere Abschluß aller für die verschiedenen Reliefszenen bestimmten Gefache vom ensamblador offensichtlich im gleichen Arbeitsgang wie der Rahmen gleichmäßig mit Kassetten verziert wurde; einige Reliefszenen verdecken jedoch ganz oder teilweise die Kassettendecke. So werden z.B. die Kassetten des Gefaches mit der Darstellung der Anbetung der Könige von der zu dieser Szene gehörigen Stalldecke überschnitten, bleiben aber als dekoratives Element im Hintergrund noch sichtbar. Ein ähnlicher Sachverhalt liegt bei dem Retablo von San Antolin in Medina del Campo[3] vor. Dort sind die Nischenfelder alle vom ensamblador mit einem Abschluß in Form einer Muschel versehen worden. Bei der Szene der Himmelfahrt Christi wird dieser von einer Wolkenschicht aufgenommen, die nur seine Füße und den unteren Teil des Gewandes sichtbar werden läßt und unmittelbar auf die ein wenig vorkragende Muschel stößt, die durch die Angabe der Wolken eigentlich überflüssig ist. Die Arbeit des ensamblador wird also vor der des Bildhauers ausgeführt worden sein, bzw. eine vorhergehende Absprache kann - wenn überhaupt - nur in sehr allgemeiner Form stattgefunden haben, denn die grundsätzlich für

---

1) Llordén, Escultores, S.21 "...ha de haber los otros 15 ducados de la paga segunda después de haber labrado toda la madera teniendola a punto labrada, ensamblada para entallar como ha de estar para los dichos retablos..."

2) Vgl. hierzu Azcárate, S.194 fig.171 und Weise, Sp.Pl. Bd.III,2 Taf.357

3) Vgl. die Abb. bei Azcárate, S.115 fig.48 - Aus den Abb. in: Weise, Sp.Pl. III,2, Taf.397-399 läßt sich sehr gut die Muscheldekoration erkennen. Die in diesem Zusammenhang wichtige Szene der Himmelfahrt wird jedoch nicht abgebildet.

alle Gefache gleichmäßigen Dekorationen werden den spezifischen Erfordernissen einzelner szenischer Darstellungen nicht gerecht.

Im Gegensatz zu Palomino, der den ensambladores eine leitende Rolle auch hinsichtlich des Entwurfes für das ganze Altarwerk zuzuschreiben scheint, deuten die hier ausgewerteten Nachrichten im wesentlichen nur auf eine mehr untergeordnete Betätigung dieser Berufsgattung. In die gleiche Richtung weisen auch die von Biurrun zitierten 'Ordonanzas de Sevilla' aus dem 16.Jahrhundert, die bestimmen, daß diejenigen, die die für die Bildhauer geforderten Aufgaben nicht erfüllen, nur Arbeiten mit weniger Schnitzwerk, also nur "retablos pequenos de pilares de época o sillas de coro llanas, y tabernáculos de poca arte" ausführen dürfen[1]. In den bis jetzt genannten Beispielen erscheint der ensamblador im wesentlichen nur als Schreiner, dem das Zusammensetzen der einzelnen Teile oder bestenfalls die Herstellung des Rahmenwerkes obliegt; damit entspräche die wörtliche Übersetzung von ensamblador als "Zusammenfüger" seiner eigentlichen Aufgabe. Entsprechend weisen einige Auftraggeber unmittelbar darauf hin, daß die eigentliche Schnitzarbeit des Altarvorhabens nicht von einem ensamblador ausgeführt werden darf. So fordert in einem Vertrag von 1639 das auftraggebende Kloster San Antonio in Sevilla, daß die Schnitzarbeit von der Hand eines 'entallador' hergestellt werden muß und nicht nur von einem ensamblador oder 'carpintero' vorgenommen werden darf[2]. Die Bezeichnung 'carpintero' wird in diesem Fall als Synonym zu ensamblador gebraucht. Beide Termini für die Schreinertätigkeit können auch durch 'fustero ersetzt werden. 1545 erhält z.B. der 'fustero' Martin Catalan den Auftrag, die 'semblaje' für einen nicht näher bestimmten Retablo zu liefern, dessen Gesamtausführung dem 'entretallador' Andres de Gaztelu be-

---

1) Vgl. Biurrun, S.6

2) López, Retablos, S.111 "...la talla a de ser de mano de entallador y no de mano de ensamblador ni de carpintero..."

reits vorher übertragen worden war[1]. Die beiden Begriffe 'fustero' und 'carpintero' scheinen allerdings nach der Mitte des 16.Jahrhunderts nur noch selten gebraucht zu werden.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß der ensamblador, der auch 'fustero' und 'carpintero' genannt werden kann, in erster Linie für die Anfertigung des Altarschreines verantwortlich ist. Weitaus weniger Beispiele lassen sich in den veröffentlichten Verträgen finden, die dazu berechtigen, in dem ensamblador den für die Herstellung des Gesamtentwurfs und die Ausführung der ganzen Arbeit verantwortlichen Meister zu sehen. Dieser von Palomino für den ensamblador in Anspruch genommene Aufgabenbereich wird dieser Kategorie der ausführenden Kräfte anscheinend erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts zuteil. So wurde z.B. 1644 der Entwurf für einen Altar in einer Kapelle in San Lorenzo in Valladolid von dem ensamblador Melchor de Beya geliefert[2]; ebenfalls ein ensamblador, Pablo de Freira, fertigte 1656 auch den Riß für einen Altar in dem Kloster Santa Cruz in der gleichen Stadt an[3]. Beide 'trazas' weisen eine monumentale, an Vignola orientierte Gliederung auf. In diesem Zusammenhang erscheint es interessant, daß gerade zur Zeit des strengen Herrera-Stils dem architektonischen Aufbau eines Altares eine mindestens ebenso große Bedeutung wie dem plastischen Schmuck und der malerischen Ausstattung beigemessen wurde. Diesen Sachverhalt verdeutlicht z.B. der Vergleich der einzelnen, für die verschiedenen Arbeiten am Hochaltar der Klosterkirche Santo Domingo el Antiguo in Toledo gezahlten Beträge. Für neun Gemälde empfing Greco 11.000 reales, während der mit der Herstellung der 'ensamblaje' beauftragte Juan Bautista Monegro fast den gleichen Betrag - nämlich 10.160 reales - erhielt, wobei Material-

---

1) Vgl. Castro, S.47
2) Vgl. Chico, Escultores, S.264 Abb.XXVII
3) Vgl. Chico, Escultores, S.345 Abb.XXX

kosten und solche für die Ausführung des plastischen Schmuckes und der Vergoldung noch gesondert berechnet wurden[1].

2. entallador

Als weitere Berufsbezeichnung für einen an der Errichtung eines Altarwerkes beteiligten Künstler findet sich - wie wir schon sahen - der Terminus entallador. Covarrubias (S.523) definiert den entallador folgendermaßen: "El que hace figuras de bulto", d.h. vollplastische Figuren. Der canónigo-obrero der Kathedrale von Toledo, Francisco Pérez-Sedano, gibt in seinen 'Notas del Archivo de la Catedral de Toledo' (S.5) eine ähnliche auf die Reliefs bezogene Definition: "El que trabaja bajos relieves se llamaba entallador"[2]. Nach dem Wörterbuch der Akademie (Bd.2 S.497) bedeutet entallador: "El Artifice u oficial que entalla y hace figúras de bulto en madera, bronce ó marmol". Wir erfahren also, daß der entallador Reliefarbeiter oder plastische Figuren ausführt. Sowohl die Künstler, die in Holz arbeiten, wie auch die, die Werke in Stein oder Metall schaffen, werden mit der gleichen Bezeichnung entallador charakterisiert. So muß z.B. 1537 der als entallador bezeichnete Baltasar de Arras eine Pietàdarstellung aus Alabaster für eine Kirche in Roncesvalles fertigen[3]. Nach den schon einmal zitierten 'Ordenanzas de Sevilla' hat der entallador folgenden Anforderungen zu genügen: "... ha de ser buen dibujador, y saber bien elegir y labrar por sus manos retablos de grande arte, pilares revestidos e esmortidos con sus tabernaculos, y reprisas para imagines y tubas y chambranas trastocados y facer coras de sillas ricas..."[4]. In den hier zitierten Bestimmungen liegt die Betonung auf 'retablos de grande

---

1) Vgl. Soehner, Die Retabel Grecos, S.173
2) Vgl. Pérez Sedano, S.5
3) Vgl. Castro, S.41
4) Biurrun, S.6

arte', während bezeichnenderweise Arbeiten, die 'mas llanas en el arte de talla', d.h. einfacher oder von geringerer Bedeutung sind, von den ensambladores - wie bereits erwähnt wurde - ausgeführt werden dürfen[1].

Als eine wohl nur sprachliche Variante läßt sich neben der Bezeichnung entallador auch die Form 'entretallador' belegen. Der als 'entretallador' bezeichnete Andrés de Gaztelu überträgt - wie schon erwähnt - dem 'fustero' Martin Catalan die Ausführung der 'semblaje' eines Altares, dessen Fertigung er in seiner Gesamtheit übernommen hat[2]. Gaztelu beschränkte sich in diesem Fall offensichtlich nur auf die Herstellung der figürlichen Teile. Das Wörterbuch der spanischen Akademie (Bd.2 S.522) definiert die Tätigkeit des 'entretallar' folgendermaßen: "Cortar y tallar por entre el gruesso de alguna cosa sólida y maciza, sovocando y rebaxando para hacer obras de medio relieve". Esteban de Obray wird in einem Der Verträge für das Chorgestühl der Kathedrale von Pamplona 1540 'entretallador' genannt[3], wie er auch als 'entretallador' für die Ausführung eines Altares in der Kapelle des Hl.Laurentius in der Kathedrale von Tarazona (1532) verantwortlich zeichnet[4].

Während die Nachrichten über den ensamblador sich im wesentlichen auf Aufgaben beschränken, wie sie mehr der Tätigkeit eines Schreiners entsprechen, steht bei dem entallador - bisweilen auch 'entretallador' genannt - deutlich die Ausführung von Arbeiten mehr plastischen und vor allem figürlichen Charakters im Vordergrund. Er wird also in den meisten Fällen als derjenige Künstler anzusehen sein, der für die Ausführung und den Stilcharakter des figürlichen Schmuckes in erster Linie verantwortlich ist.

---

1) Biurrun, S.6
2) Vgl. Castro, S.47
3) Vgl. Castro, S.24
4) Vgl. Castro, S.28

3. escultor und imaginario

Bevor auf den Begriff des imaginario, des Figurenschnitzers im engen Sinn eingegangen werden soll, sei kurz der Terminus 'escultor' berührt, der sowohl im Sinne eines ensamblador wie auch eines entallador Verwendung finden kann. So werden etwa selbst Juan de Juni und Gregorio Fernandez des öfteren in urkundlichen Nachrichten wie auch in der zeitgenössischen Literatur als escultores eingeführt[1]. Im Wörterbuch der Akademie (Bd.2 S.580) wird der escultor als der Künstler (artifice) definiert, "que esculpe y entalla..."; bei Pérez-Sedano (S.5) heißt es, daß derjenige mit escultor bezeichnet wird, "que hacia adornos y trozos de arquitetura", der also die architektonischen und ornamentalen Teile ausführt. So ist es z.B. auch die Aufgabe des als escultor bezeichneten Jeronimo Hernandez, den architektonischen Aufbau eines Retablo für die Kirche von Lucena (1577) anzufertigen, während die Ausführung der figürlichen Teile Bautista Vasquez übertragen worden war[2]. Juan Martinez de Salamanca tritt 1577 in einem Vertrag mit den Vertretern der Pfarrkirche von Valtierra als 'escultor entallador' auf[3]. Die Verbindung dieser beiden Bezeichnungen escultor und entallador läßt darauf schließen, daß escultor als der allgemeinere Terminus in diesem Fall auch als entallador, d.h. als der Ausführende der figürlichen Partien, zu verstehen ist.

Eindeutig begrenzt auf die Tätigkeit eigentlicher Bildhauerarbeit wird der Terminus escultor, wenn der Hinweis auf speziellere Aufgaben wie z.B. "de ymagineria" und "de

---

1) Juan de Juni wird z.B. im Vertrag zum Hochaltar in Santa Maria in Medina de Ríoseco 'escultor' genannt (vgl.Chico, Esultores, S.44); Gregorio Fernández tritt unter der gleichen Bezeichnung im Kontrakt zum Hochaltar der Colegiata in Lerma auf (vgl.Chico, Escultores, S.171). - Unter dem Begriff 'escultor' zitiert das Wörterbuch der Akademie als Quelle Palomino, Vidas de Pintores, S.277: "En tiempo del señor Phelipe Tercéro, florecieron en Valladolid Juan de Juni y Gregorio Hernandez, Escultóres eminentes".

2) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.108

3) Vgl. Biurrun, S.211

figuras" hinzugefügt ist. So wird Juan Bautista in einem Vertrag von 1584 'escultor de figuras'[1] genannt, Bautista Vasquez in dem schon zitierten Vertrag von 1577 als 'escultor de ymagineria' bezeichnet[2]. Entsprechend erhält der mit der Gesamtherstellung eines Altares im Kloster San Francisco in Sevilla beauftragte 'maestro ensamblador' Jerónimo Velásquez die Auflage, die vollplastischen Figuren 'de mano de buen escultor' arbeiten zu lassen[3]. Ganz deutlich wird durch die Verwendung des Begriffes 'imaginario' für einen Bildhauer freiplastischer Arbeiten der Unterschied zu einem escultor als einem Bildschnitzer im allgemeinen. In diesem Sinn wird ein imaginario für die figürlichen Arbeiten eines Altares in San Nicolas in Tudela gefordert, der 1564 in Auftrag gegeben wurde, wobei ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß sie kein entallador schnitzen darf ("hecho de mano de ymaginario y no de entallador")[4]. Hier ergibt sich offensichtlich die höhere Bewertung der künstlerischen Tätigkeit eines imaginario gegenüber der eines entalladors. Dem entsprechen die Angaben in den Wörterbüchern. Pérez Sedano (S.5) definiert den imaginario als denjenigen Künstler, der Statuen schnitzt, "que hace estatuas". Während Covarrubias die Bezeichnung imaginario überhaupt nicht erwähnt, erhalten wir im Wörterbuch der Akademie (Bd.2 S.213) folgende Erklärung: "Se llama assimismo el Artifice de Estatuas y Pintor de Imágenes". Die zur Erörterung stehende Berufsbezeichnung wird hier also zugleich auch auf denjenigen Künstler ausgedehnt, der die Einzelfiguren, die 'imagines' bemalt oder auch derartige malt.

---

1) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.37
2) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.108
3) Vgl. López, Retablos, S.134
4) Vgl. P.V.10, 1943, S.39

4. trazador, maestro mayor und arquiteto

Absichtlich sind zuerst die Einzelbetätigungen untersucht worden, die zugleich den Hinweis auf ein spezielles Handwerk enthielten. Dabei ist zunächst die Frage offen geblieben, auf wen der eigentliche Entwurf der Altäre zurückzuführen ist. Unser Vorgehen läßt sich dadurch rechtfertigen, daß der Entwurd (traza), auch gelegentlich muestra bezeichnet, von Vertretern verschiedener Berufsarten, so z.B. einem ensamblador, entallador oder auch einem Maler ausgeführt werden kann, die im jeweiligen Fall als die Hersteller der traza erwähnt werden. Desgleichen kann in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß gelegentlich auch der Auftraggeber den beteiligten Künstlern die traza vorschreibt und liefert.

Zur Erläuterung seien zunächst die folgenden Beispiele angeführt. 1573 wird der escultor Juan de Juni mit der Errichtung des Hochaltares der Kirche Santa Maria in Medina de Rioseco beauftragt, muß aber die Arbeiten nach einem Plan des escultor Gaspar Becerra fertigen, den ihm die Kirche zur Verfügung stellt[1]. Der Auftrag war erst an diesen escultor vergeben worden, der jedoch 1570 starb, noch bevor er mit der Ausführung beginnen konnte[2]. Mußte sich also Juan de Juni in diesem Fall an den Riss eines anderen Künstlers halten, so wurde hingegen dem von ihm ausgeführten Hochaltar in Santa Maria la Antigua in Valladolid (1545) sein eigener Entwurf zugrunde gelegt[3]. Eine ähnliche Situation begegnet bei Montañés, der einmal nach dem von der Kirche Santa Clara in Casalla de la Sierra (1604) vorgeschriebenen Plan des Juan de Oviedo arbeiten muß[4], sich aber 1621 für den Hochaltar von Santa Clara in Sevilla einen

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.44 "...conforme a la traza de gaspar bezerra defunto..."

2) Zur Geschichte des Altares vgl. Chico, Escultores, S.43 Anm.1 und Weise, Sp.Pl. II,1, S.265ff.

3) Vgl. Martí y Monsó, S.327

4) Vgl. López, Retablos, S.37

eigenen Entwurf zeichnet[1]. Bei der Betrachtung der leider nicht in allzu großer Zahl vorhandenen Risse werden wir noch sehen, daß in einzelnen Fällen auch Maler Entwürfe für einen Altar liefern, vor allem wenn dieser vorwiegend aus Gemälden bestand. Obwohl die Bezeichnung trazador oder maestro de tracas vorkommt, tritt sie nur sehr selten auf und kann nicht als spezielle Berufskategorie angesehen werden. So wird z.B. Juan de Salamanca 1563 in dem Vertrag zur Errichtung eines Retablo in der Kirche La Magdalena in Valladolid als trazador erwähnt[2], ohne daß sich aus dem Wortlaut ersehen läßt, welche Berufsart er in engerem Sinn ausübte; sein Vater, Francisco de Salamanca, tritt in einem anderen Dokument als "maestro de tracas e obras de carpinteria" auf[3]. In einem Streit (1542) zwischen dem Hospital Santa Cruz in Toledo und Felipe Vigarni, in dem das Hospital dem Künstler und seinem Mitarbeiter Francisco de Comontes vorwirft, den Beginn der Arbeit an dem geplanten Retablo hinauszuzögern, sagt ein Zeuge hinsichtlich der Person des Vigarni aus: "...maestre Felipe es un honbre de los sabios y aspertos en su oficio de tracas y escultor y ymaginario y entallador y ensamblador"[4], wobei er sich offensichtlich auf die sämtlichen von Vigarni ausgeübten Arbeitsvorgänge bezieht, ohne daß mit der Herstellung der trazas eine besondere berufliche Tätigkeit bezeichnet wäre. Die Fähigkeit, trazas zu entwerfen, wird im einzelnen Fall besonders hervorgehoben.

Eine besondere Betrachtung verdient die Heranziehung von Architekten, wie sie vor allem im Zusammenhang mit der Errichtung der Gotteshäuser selbst erfolgt ist. So ist z.B. der berühmte Baumeister Alonso de Covarubias für den Riss (1549) des Hochaltares in der Pfarrkirche von Getafe verantwortlich, die er selbst erstellt hat[5]. Juan de Herrera,

---

1) Vgl. López, Retablos, S.48
2) Vgl. Chico, Escultores, S.106
3) Vgl. Chico, Escultores, S.106 Anm.1
4) Vgl. Cortes, S.134
5) Vgl. B.S.E.E. 26, 1918, S.189

der Architekt Philipp II, zeichnet die Risse für den Retablo mayor (1579) der Colegiata von Villagarcia de Campos[1] sowie für den Hochaltar (1579) der von ihm erbauten Klosterkirche des Escorial[2]. Gleichfalls als Architekt im königlichen Dienst war Francisco de Mora tätig, der den Riss (1593) für den Hochaltar des Klosters de Atocha in Madrid[3] und für den Hochaltar der Klosterkirche Montserrat in Katalonien[4] angefertigt hat: den zuletztgenannten Retablo (1593) arbeitete Estéban Jordán. Auf Juan Gomez de Mora, der wie die beiden eben erwähnten Künstler die Oberaufsicht über die königlichen Bauten ausgeführt hat, gehen die Risse für den Hochaltar und das Chorgestühl in der Colegiata in Lerma zurück[5]. Während für einen Vertreter frühbarocker subjektiver Gestaltungsweise wie Juan de Juni die in den meisten Fällen persönliche Entwerfung der Gesamtgestaltung seiner Altäre angenommen werden darf, hat anscheinend die planende Tätigkeit der Architekten mit dem Übergang zu der strengen tektonischen Formensprache der Altäre des Romanismus größere Bedeutung gewonnen. Allerdings gibt auch der Terminus arquiteto nicht immer eine genaue Berufsangabe. In vielen Fällen wird die genannte Bezeichnung einer anderen Berufskategorie verbunden und scheint nur die Tatsache zum Ausdruck zu bringen, daß der genannte Meister den Entwurf für das betreffende Altarwerk geliefert hat oder auch Entwürfe anfertigte. In der Dokumentensammlung 'Documentos para la Historia del Arte en Andalucia' Bd.IV, 1932 lassen sich in den dort veröffentlichten Verträgen folgende mit dem Zusatz arquiteto ergänzte Berufsbezeichnungen nachweisen: 1621 'maestro entallador arquiteto' (S.9) - 1613 'arquiteto de rretablos' (S.5) - 1624 'escultor arquiteto y ensamblador' (S.88) - 1627 'ensamblador y arquiteto' (S.90). In einem ebenfalls aus Andalusien stammenden Vertrag vom

---

1) Vgl. Chico, Nuevos Documentos, S.89
2) Vgl. Azcárate, S.350
3) Vgl. Pérez Sedano, S.63 No.295
4) Vgl. Marti y Monsó, S.544
5) Vgl. Chico, Escultores, S.233 und S.235

Jahre 1634 wird Jerónimo Velásquez unterschiedslos als maestro ensamblador und als 'maestro arquiteto' bezeichnet[1]; schon in einem früheren Kontrakt war er 1629 als 'maestro ensamblador y arquiteto' aufgetreten[2]. Zur Ergänzung kann auch auf den Abschätzungsbericht der 4. tasacion der von Greco ausgeführten Arbeiten im Hospital de la Caridad in Illescas hingewiesen werden, in welchem der zuständige Taxator Martin Gomez 'pintor y arquiteto' genannt wird[3].

Gleichfalls einen über die spezielle Berufssphäre hinausführenden Charakter trägt der Terminus 'maestro mayor', der sich auf die im Auftrag des Königs oder einer Behörde oder kirchlichen Körperschaft ausgeübte Oberaufsicht über bestimmte Bereiche der künstlerischen Tätigkeit bezieht. Der in dem Vertrag (1593) zu dem Hochaltar des Klosters Santa Maria de Atocha als 'trazador de las obras de Su Majestad' eingeführte Francisco de Mora[4], ist bekannter unter der Bezeichnung 'maestro mayor de las obras de Su Majestad'[5]. Juan Batista Aleman wird 1639 in bezug auf alle den Altarbau betreffenden Arbeiten, wobei die plastische Ausführung wie auch die Fassung derselben eingeschlossen sind, zum 'maestro mayor' für Cadiz und für das dazugehörige Bistum ernannt[6]. Joseph Garcia wird 1700 zum maestro mayor von den Richtern (alcaldes) und den Ratsherren (regidores) von Sevilla für eine noch nicht begrenzte, aber von dem genann-

---

1) Vgl. López, Retablos, S.134

2) Vgl. López, Arquitectos, S.211

3) Vgl. A.E.A. y A. No.8, 1927, S.54

4) Vgl. Perez Pastor, S.63 No.295

5) Vgl. Perez Pastor, S.153f No.788. Als maestro mayor de las obras de Su Majestad taxiert er 1616 die Malerei eines Altares in der Kirche der Encarnacion in Madrid.

6) Vgl. Documentos para la historia artistica de Cadiz y su region, Cuaderno I "...yo el dicho juan bastista aleman estoy nonbarado por el senor provisor de este cibdad en sede vacante que todas las obras que se ofrecieron de retablos de dorado y estofado y encarnado y escultura y de ensamblaje en este obispado aya de asistir aellas e hacellas como maestro mayor..".

ten Personenkreis jederzeit aufkündbare Zeitdauer bestimmt. Er bekommt damit die Aufsicht über die 'albanileria arquitetura y carpinteria' der Stadt und über alle Gebiete, die ihrer Gerichtsbarkeit unterliegen[1]. Es handelt sich also bei dem maestro mayor um einen Meister, der innerhalb eines örtlich und zeitlich festgelegten Tätigkeitsbereiches eine übergeordnete Funktion ausübt.

---

1) Vgl. López, Arquitectos, S.49 "...estando vacante el oficcio de maestro mayor de obras desta ciudad... teniendo experiencia de la habildad y suficiencia de vos Joseph Garcia maestro de obras de arquitetura... el qual nonbramos y os hacemos merced por el tiempo de nuestra boluntad...y mandamos a todos los maestro de albanileria arquitetura y carpinteria desta ciudad y de todas las villas y lugares de su tierra y jurisdicion os hayan y tengan por tal maestro mayor de obras para que os guarden todas las preeminencias al dho oficio pertenecientes..."

II. Meister und Werkstatt

Nachdem die Berufsbezeichnungen der einzelnen an der Herstellung der Altarwerke beteiligten Künstler geklärt worden sind, muß die Frage nach dem eigentlichen Werkstattbetrieb, d.h. nach dem Verhältnis des Meisters zu den in seiner Werkstatt beschäftigten Mitarbeitern, gestellt werden. Es wird sich dabei zeigen, daß nur ein geprüfter und zugelassener 'maestro' eine Werkstatt führen kann. In den erweiterten Zunftbestimmungen, die Ferdinand der Katholische 1517 in Zaragoza erließ, heißt es ausdrücklich, daß nur derjenige, der sich einer Meisterprüfung unterzogen hat, eine Werkstatt unterhalten und in eigener Verantwortung Werke ausführen darf[1]. Es wird zugleich darauf hingewiesen, daß derjenige Künstler, der diesen Bestimmungen zuwiderhandelt, eine Strafe von 100 sueldos zahlen muß[2].

Es soll daher im folgenden zuerst aufgezeigt werden, welche Voraussetzungen nötig sind, ehe ein Künstler Aufträge als 'maestro' übernehmen darf. Aus dem ausgewerteten Quellenmaterial ergibt sich, daß folgende Bedingungen erfüllt werden müssen: der Künstler muß erstens eine abgeschlossene Lehrzeit und zweitens eine daran anschließende Mitarbeit als Geselle (oficial) bei einem Meister nachweisen können.

1. aprendiz

Zunächst muß von den in den Lehrverträgen enthaltenen Abmachungen ausgegangen werden, wobei sowohl solche für die Bildhauer wie auch für die Maler berücksichtigt werden. In

---

1) Abizanda I, S.6 "Dezimos e ordenamos que nignun oficial de la arte de la pintura de la dicha ciudat no pueda parar obra_dor ni emprender obra alguna de pintura, sin se ser primero examinado por los mayordomos y vehedores que en aquel anyo seran de la dicha arte e confraria..."

2) Vgl. Abizanda I, S.6

der Regel schließen der Meister und der Vater des Lehrlings den Lehrvertrag ab. Es läßt sich kein bestimmtes Mindestalter des Lehrlings für den Eintritt in eine Werkstatt nachweisen. Pedro de Mata z.B. ist 15 Jahre alt, als er 1583 in die Werkstatt des Hofmalers Alonso Sanchez Coello kommt[1]; Diego de Carbajal de Gomez beginnt seine Lehrzeit mit 16 Jahren[2]; Alonso de Villota mit 19 Jahren[3] und Gaspar de Pereda tritt erst im Alter von 23 Jahren bei dem Bildhauer Damian Forment in die Lehre[4]. Hinsichtlich der Dauer der Ausbildung bestehen ebenfalls weitgehende Unterschiede. Sie wird bei Diego de Bernuy (1617)[5] und Alonso Albaran menor (1611)[6] auf vier Jahre, bei Alonso de Villota (1625) auf fünf Jahre festgesetzt[7], während der Sohn des Bildhauers Pompeo Leoni (1609) für nur zwei Jahre[8], Pedro de Mata (1583) dagegen für 8 Jahre[9] und Juan Gomez (1620) sogar für 9 Jahre[10] verpflichtet worden sind. Der Lehrmeister hat im allgemeinen gegenüber dem Lehrling folgende Bedingungen zu erfüllen, wie sie z.B. der 1544 zwischen dem Maler Francisco Tristán und Francisco Arguello abgeschlossene Vertrag nennt; der Meister muß während der vertraglich festgesetzten Zeit den Lehrjungen unterbringen, verpflegen, kleiden, im Krankheitsfalle versorgen und nach der Lehrzeit neu einkleiden[11]. In dem Kontrakt wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die genannten Verpflich-

---

1) Vgl. Perez Pastor, S.42 No.650
2) Vgl. Chico, Escultores, S.325
3) Vgl. Chico, Escultores, S.257
4) Vgl. Abizanda II, S.152
5) Vgl. Marti y Monsó, S.14
6) Vgl. López, Arquitectos, S.94
7) Vgl. Chico, Escultores, S.257
8) Vgl. Perez Pastor, S.128 No.650
9) Vgl. Perez Pastor, S.42 Nr.199
10) Vgl. Llordén, Escultores, S.98
11) Vgl. Abizanda II, S.63 "...que hayais de darme comer, beber, vestir y calcar durante dicho tiempo, sano y enfermo y al cabo del timpo seais tenido de vestirme de nuebo como es costumbre en Caragoca en el dicho officio..."

tungen des Lehrmeisters in Zaragoza üblich sind. Jedoch sind diese Bedingungen anscheinend nicht nur auf Zaragoza allein beschränkt, sondern lauten in anderen Regionen ähnlich, wie es ein Vertrag aus Andalusien zeigt: Luis Haya, dessen Lehrzeit auf drei Jahre bei dem Sevillaner entallador Juan de Oviedo festgesetzt ist (1582), bekommt von seinem Lehrherrn Essen, Trinken, Kleidung, Unterkunft und am Ende seiner Ausbildungszeit ein neues Gewand aus schwarzem Tuch gestellt[1]. Von dieser Regelung weichen die Bestimmungen einer aus Valladolid stammenden Abmachung von 1618 nur geringfügig ab: der arquiteto Francisco Velásquez verpflichtet sich gegenüber dem für seinen Sohn Alonso den Lehrvertrag abschließenden Melchor Cavallero, dem aprendiz Verpflegung und ein Bett mit sauberer Wäsche zu stellen, während der Vater für die Kleidung zu sorgen hat[2].

Hinsichtlich der finanziellen Vergütung bestehen weitestgehende Verschiedenheiten. Während in zahlreichen Fällen dem Lehrling ein wenn auch nur zumeist geringer Lohn zugestanden wird, läßt sich auch die entgegengesetzte Handhabung feststellen, daß nämlich der Lehrjunge bzw. sein Vater für die Unterweisung zu zahlen haben. Für den ersten Fall sind Bestimmungen wie etwa die folgenden bezeichnend: Damián Forment z.B. vergütet seinen Lehrlingen Esteban Solorzano, Joan de Frias und Gaspar de Pereda je 100 sueldos im Jahr[3]. Diego de Bernuy erhält am Ende seiner vierjährigen Lehrzeit 100 reales[4]. Dagegen hat Pompeo Leoni für seine zweijährige Lehrzeit bei Bartolome de Cardenas 600 reales zu entrichten[5]; Alonso de Villota zahlt seinem Lehrmeister Manuel de Rincon für 5 Jahre 200 reales[6]; Jeronimo de Santiago 11 Dukaten (= ca. 121 reales) für eine

---

1) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.81
2) Vgl. Chico, Escultores, S.242
3) Vgl. Abizanda II, S.151f
4) Vgl. Martí y Monzó, S.14
5) Vgl. Pérez Pastor, S.128 No.650
6) Vgl. Chico, Escultores, S.257

dreijährige Ausbildung bei Alonso Berruguete[1]. Ähnliche Verhältnisse liegen vor, wenn Pedro de Mata in den ersten zwei Jahren seiner auf 8 Jahre festgesetzten Lehrzeit seinem Meister Alonso Sanchez Coello 24 fanegas gutes Korn für seinen Unterhalt zu liefern hat und während dieser Zeit für seine Kleidung selbst aufkommen muß. In den folgenden 6 Jahren aber übernimmt Coello alle Kosten zum Unterhalt des Lehrlings[2]. Diese Regelung berechtigt wohl zu dem Schluß, daß der Meister in den ersten beiden Jahren vornehmlich damit beschäftigt ist, den Schüler in die Grundbegriffe des Handwerks einzuweisen, so daß der Aufwand für die Ausbildung des Lehrlings den Wert der von diesem geleisteten Arbeit wohl noch übersteigt. Nach dieser Zeit wird der aprendiz wahrscheinlich schon zu einzelnen produktiven Arbeitsleistungen herangezogen, so daß der Meister in den folgenden Jahren keinen Zuschuß mehr für die Lehre verlangen kann. Diese Annahme wird durch eine Zeugenaussage in dem Streit (1535) zwischen Berruguete und dem Apotheker Inigo de Santiago bestätigt, dessen Sohn fast drei Jahre bei Berruguete ausgebildet worden war, aber dennoch - nach der Meinung des Vaters - das Malen nicht erlernt hatte. Der Zeuge stellt fest, daß der Meister am Anfang der Lehrzeit den aprendiz in das neue Handwerk einführen müsse, so daß ihm der Lehrling lediglich Arbeit verursache. Erst in der folgenden Zeit aber bringe der Lehrling seinem Lehrherrn Nutzen. Nach dieser Aussage ist das letzte der drei Jahre so viel wert wie die beiden vorangegangenen und sogar noch mehr[3]. Die von dem Zeugen gemachte Feststellung kann sich

---

1) Vgl. Cortes, S.24

2) Vgl. Perez Pastor, S.42 No.199

3) Cortes, S.25 "...si saben que...la parte del tienpo primera en que comienza a aprender es danosa al maestro porque le ocupa en dezir e mostrar las cosas tocantes al dicho oficio, e que la parte postrera del tienpo es muy provechosa y de que se a de aprovechar el maestro para se excusar de trabajo de algunas cosas de su oficio, porque las suelen encomendar a los tales, criados que va an aprendido, y que vale tanto el ano postrero de tres tanto como los dos primeros y aun mas."

hier wohl nur auf die von dem Lehrling für den Meister geleistete produktive Arbeit während der letzten Phase seiner Ausbildung beziehen. Die für die einzelnen Abschnitte der Lehrzeit zu erschließende Unterscheidung zwischen dem Aufwand an Unterweisung und der Arbeitsleistung des aprendiz wird an einem weiteren Beispiel besonders deutlich. Einem Urteil aus Sevilla von 1601 läßt sich entnehmen, daß der Lehrling Alonso Albaran menor, der nur zwei der auf insgesamt vier festgelegten Lehrjahre absolviert und danach die Lehre abgebrochen hat, damit bestraft wird, daß er sich aus der Stadt entfernen muß und sein Leben lang nicht mehr in Sevilla wohnen darf, um dort sein Handwerk auszuüben. Darüberhinaus hat er seinem Meister Montañés ein Entschädigungsgeld zu entrichten, da dieser nur Arbeit mit seiner Unterweisung, aber keinerlei Nutzen von der Mitarbeit des Lehrlings während der vertraglich vorgesehenen zweiten Hälfte der Lehrzeit gehabt hat[1]. Der Lehrling muß also für die eigentliche Ausbildungsperiode zahlen, da durch die Nichteinhaltung der gesamten Unterweisungszeit der Ausgleich zwischen Ausbildungsaufwand und Arbeitsleistung in keinem angemessenen Verhältnis steht. Die Lehre ist demnach von vornherein in eine Lehrperiode und eine Arbeitszeit aufgeteilt, so daß - falls die Arbeitszeit fortfällt - der Meister für die dem aprendiz erteilte Unterweisung bezahlt werden muß. Insofern läßt sich auch die oben erwähnte hohe Vergütung von 600 reales für eine zweijährige gegenüber den 200 reales für eine fünf Jahre dauernde Lehre verstehen.

Neben Bestimmungen über Zahlungen bei Nichterfüllung des Lehrvertrages lassen sich vertragliche Regelungen nachweisen, die für den Fall gelten, daß die ordnungsgemäße Ausbildung z.B. durch Krankheit zeitlich verzögert oder unterbrochen wird. So heißt es in einer zusätzlichen Bestimmung zu dem Lehrvertrag, der zwischen dem Maler Diego Valentin und dem aprendiz Diego de Bernuy abgeschlossen worden war, daß der Meister den Lehrling im Falle einer Krankheit bis

---

1) Vgl. López, Arquitectos, S.94

zu 15 Tage auf seine Kosten zu pflegen habe, für die Zeit darüberhinaus müsse dagegen der aprendiz selbst aufkommen[1]. In einem anderen Vertrag wird bestimmt, daß der Lehrling die Zeit, die er eventuell krank ist, nacharbeiten soll. Auch müssen Arbeiten, die der Lehrling während seiner Ausbildungszeit nur fehlerhaft ausgeführt hat, anschließend neu hergestellt werden[2].

Leider geben die Verträge nur wenig Auskunft über die Art der Beschäftigung des Lehrlings in den einzelnen Jahren der Ausbildung. Sie begnügen sich wiederholt mit dem allgemeinen Hinweis, daß der Meister die Lehrlinge in der betreffenden Kunst zu unterrichten habe ("ensene el dho arte y oficio")[3]. Die Verträge, die der escultor Damian Forment mit seinen aprendices abschließt, weisen in jeweils ähnlicher Form eine Unterteilung der Tätigkeit des Lehrlings in zwei Verrichtungen auf, nämlich in die Arbeit des 'limpiar', d.h. das Glätten der Schnitzarbeiten, in der ersten Hälfte des Ausbildungsgangs und in die des 'debastar', d.h. das grob aus dem Block Herausarbeiten im zweiten Lehrabschnitt[4]; eine leicht abweichende Ausbildungsregelung enthält der Vertrag, den Forment mit Luis Munoz 1524 abschließt: der aprendiz muß zuerst zwei Jahre lang bei der Steinmetzarbeit an der Lonja in Zaragoza mitarbeiten; in den beiden folgenden Jahren wird ihm auch in diesem Fall zunächst die Tätigkeit des 'limpiar' gelehrt; erst gegen Ende seiner Ausbildung darf er dann Figuren aus dem Block heraushauen und an ihnen die weiterverarbeitende Verrichtung des Glättens vornehmen[5].

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.14

2) Vgl. Llordén, Escultores, S.79

3) Vgl. Chico, Escultores, S.242

4) Diese Regelung liegt in den Verträgen mit den Lehrlingen Andrés de Blás, Juan de Arias und Gaspar de Pereda vor. Vgl. hierzu Abizanda I, S.151f

5) Abizanda I, S.97 "...los dos anyos primeros ya de obrar todo lo que en la Lonja se obrara que es maconeria y plano; los otros dos anyos de lympiar ymagines, el caguer anyo a desbastar y limpiar lo que desbastaria etc. ..."

2. oficial

Nach Abschluß der kontraktlich festgesetzten Lehrzeit muß der angehende Künstler eine Tätigkeit als Geselle (oficial) ausüben, zu der ja schon der letzte Abschnitt der Lehrperiode den Übergang bildete. Die Lehrverträge enden aus diesem Grunde fast alle mit einer ähnlichen Abschlußformel, die auf die an die Lehrzeit anschließende Gesellenzeit hinweist: "para que como oficial pueda trabajar en cualquier tienda"[1] oder "para que como oficial pueda trabajar con qualquier maestro"[2]. Der Lehrling kann also nach seiner absolvierten Lehrzeit ohne Prüfung, die den Übergang vom aprendiz zum oficial bestimmen würde, mit einem examinierten Meister als oficial zusammenarbeiten. Im Wörterbuch der Akademie heißt es ausdrücklich, daß derjenige Handwerker 'oficial' genannt wird, der noch nicht Meister ist: "Se llama regularmente el que trata ó exerce algun oficio de manos, con inteligencia y conocimiento, y no ha passado a ser Maestro". Im einzelnen werden uns über die Dauer dieser Gesellenzeit, die mit der Prüfung des oficial zum maestro abschließt, keine näheren Angaben geboten. Nur aus einem aus Valladolid stammenden Dokument, das die Bitte des Kunstschmiedes Alvarez um die Zulassung zum Meisterexamen enthält, erfahren wir, daß dieser etwas mehr als drei Jahre in einer Werkstatt als oficial gearbeitet hat[3]. In den meisten Fällen kann der oficial in irgendeiner beliebigen Werkstatt arbeiten, 'en qualquier tienda', wie es in dem oben zitierten Vertrag hieß. Wir dürfen annehmen, daß er auch die Arbeitsstätte wechseln konnte. Nur in einem Lehrkontrakt von 1681 finden wir hervorgehoben, daß der Lehrling nach seiner Ausbildung in der Lehrwerkstatt als oficial weiterarbeiten muß; es wird dabei ausdrücklich betont, daß er entsprechend den anderen oficiales entlohnt wird[4]. Daß

---

1) Vgl. Llordén, Escultores, S.79
2) Vgl. Llordén, Escultores, S.214
3) Vgl. B.S.A.A.XXI, 1965, S.111 (veröffentl.ohne Zeitangabe)
4) Vgl. Chico, Escultores, S.325

in einigen Fällen der Terminus 'oficial' im weiteren Sinne als nur zur Bezeichnung der Gesellen gemeint sein kann, muß im Zusammenhang mit dem bisher gebotenen noch betont werden. So wird in dem Vertrag für die Errichtung eines Privataltares (1524) in San Francisco in Medina de Rioseco bestimmt, daß das fertige Werk von zwei oficiales taxiert werden soll ('a vista de oficiales')[1], von denen kaum angenommen werden kann, daß sie als Gesellen die Abschätzung eines Werkes vornehmen durften. In diesem Fall werden die beiden Künstler mit der Bezeichnung oficial wohl nur allgemein als Handwerker charakterisiert. Diese Annahme bestätigt ein weiteres Beispiel aus dem gleichen Ort, in dem Bartolomé Hernandez als 'muy gentil maestro y oficial de la talla y ensamblaje' Erwähnung findet[2].

3. maestro

Genauere Angaben liegen über die Meisterprüfungen vor, über die jeweils ein Protokoll geführt wird. Die Prüfungen von angehenden Bildhauern und Malern werden dabei streng getrennt. Die eigentliche Prüfung der oficiales der beiden Berufszweige besteht in der Regel aus einem praktischen und einem mündlichen Teil. Abgehalten wird das Examen von sog. 'veedores', Künstlern, die ähnlich wie die maestros mayores für eine bestimmte Zeit zu ausführenden Organen der einzelnen Zünfte gewählt werden und die neben ihrer eigenen Prüfungstätigkeit manchmal Werke taxieren und vor allem die Einhaltung der Zunftbestimmungen überwachen, wie es aus den Vorschriften der Malerbruderschaft von San Luca in Zaragoza hervorgeht[3].

Hinsichtlich der Bildhauer, die hier zunächst berücksichtigt werden sollen, liegen uns hauptsächlich Examensprotokolle und Bestimmungen aus Andalusien vor. Aus der schon

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.6
2) Vgl. Marti y Monsó, S.439
3) Vgl. Abizanda I, S.6

zitierten Sevillaner Zunftordnung geht hervor, daß der zum Meister geprüfte Künstler nur solche Arbeiten herstellen darf, für deren Ausführung er die einzelnen Prüfungsbedingungen erfüllt hat ("se examine de las cosas que supiere, y no haga mas de lo que se examine")[1]. Ausführlicher noch sind die Angaben in den Examensprotokollen. Der Kandidat muß in Anwesenheit der Prüfer eine nackte und eine bekleidete Figur schnitzen. Außerdem hat er den Grund- und den Aufriß eines Tabernakels zu zeichnen und dieses sowohl in seinen architektonischen wie den dekorativen Partien selbst auszuführen[2]. Die einzelnen Prüfungsaufgaben können - wie sich einem Beispiel von 1587 aus Sevilla entnehmen läßt - von verschiedenen veedores begutachtet werden. Von den beiden Prüfern, die in dem genannten Fall tätig waren, ist Pedro de la Cueba für die 'escultura' und 'arquitetura' und Antonio Cerezedo für die 'talla' zuständig gewesen[3]. Hat sich der oficial mit Erfolg den einzelnen praktischen Aufgaben und der mündlichen Prüfung unterzogen, kann er - wie ausdrücklich erwähnt wird - Arbeiten als entallador, escultor und arquiteto übernehmen. Es zeigt sich in diesen Angaben, daß im Bereiche der Plastik eine Unterteilung in die

---

1) Vgl. Biurrun, S.6

2) López, Hernández - Montañés, S.48 "...gaspar del aguila escultor beedor que dixo ser del arte de los escultores y entalladores desta cibdad y dixo quel a esaminado a blas hernandez natural de la ciudad de salamanca y estante en este ciudad en el arte de escultor y entallador de romano y arquiteto y en lo tocante a ello ya el dho esamen le a hecho todas las preguntas y rrepreguntas necesarias conforme a los capitulos y ordenancas que dello ay para ber saber y entender si el dho blas hernandez era buen artifice y ansimismo le hizo que en su presencia hiciese obra de figuras una desnuda y otra bestida y en lo del arquitetura hize en su presencia planta y montea y un tabernaculo y el ensanblaje del y labrado del talla de rromano y todo lo a fecho y hizo como buen artifize por lo qual blas hernandez es abil y sufiziente para poder usar y exercer los dhos artes en todas las rreynos e senorios de su magestad". Das hier wiedergegebene Prüfungsprotokoll des Blas Hernández von 1568 kann stellvertretend für eine große Anzahl fast gleichlautender Berichte aus Andalusien stehen.

3) López, Hernández - Montañés, S.42

einzelnen Betätigungszweige in diesem Fall bei der Prüfung nicht vorgenommen worden ist, da der künftige maestro die Berechtigung zur Ausführung der verschiedensten Arbeiten erhält. Wir dürfen jedoch annehmen, daß z.B. derjenige, der die beiden geforderten freiplastischen Arbeiten nicht zur Zufriedenheit der Prüfungskommission angefertigt hat, nur als entallador und arquiteto arbeiten darf, nicht aber als escultor. Diese Annahme wird durch die vorher zitierte Zunftbestimmung gerechtfertigt, nach der der geprüfte Geselle nur die Arbeiten des Bereiches übernehmen darf, in dem er den Anforderungen der Prüfung genügen konnte.

Nach der Prüfung, durch die der oficial als maestro zugelassen worden ist, darf er einen eigenen Werkstattbetrieb unterhalten, d.h. nun seinerseits oficiales beschäftigen und Lehrlinge ausbilden, "poner su tienda e placa como tal maestro examinado", wie es beispielsweise dem Examensprotokoll des Juan Bautista von 1587 zu entnehmen ist[1]. Eine regionale Einschränkung des Tätigkeitsgebietes läßt sich nicht nachweisen. So wird z.B. in dem Examensprotokoll des Blas Hernandez von 1586 dem Künstler die Erlaubnis erteilt, seine Arbeiten in allen Königreichen und Herrschaftsbereichen seiner Majestät (in diesem Fall Philipp II) auszuüben[2]. Auch für die examinierten Maler gelten keine regionalen Beschränkungen. In einem Protokoll aus Cadiz von 1680 heißt es, daß Francisco Nunez eine öffentliche Werkstatt mit Lehrlingen und Gesellen in Cadiz und an allen übrigen Orten der Königreiche unterhalten darf[3].

Auf eine ähnliche Prüfungspraxis, wie sie für die Plastik üblich war, weisen die Examensberichte aus dem Bereich der Malerei hin. Nach einem in Sevilla ausgestellten Protokoll muß Francisco de Herrera eine Skulptur der 'Concepcion' fassen und die gleiche Darstellung auf Leinwand malen. Er wird also als Maler von Tafelbildern wie auch als Faßmaler

---

1) Vgl. López, Hernández - Montanés, S.38
2) Vgl. das Zitat S.27 Anm.2 der vorliegenden Arbeit
3) Vgl. Doc.And.X, 1946, S.92

examiniert; darüberhinaus hat er sich, wie die Bildschnitzer, einer mündlichen Prüfung zu unterziehen[1]. Juan de Luton wird 1634 ebenfalls in Sevilla zum 'maestro pintor' ernannt, nachdem er als 'pintor de ymageneria' in Öl, also als Maler, und als 'dorador de oro mate', also als Vergolder, erfolgreich sein Examen bestanden hat[2]. Im Prüfungsbericht (1680) des Francisco Nunez werden die vielfältigen Teilgebiete der Malerei aufgezählt: er wurde in 'pintura, estofado, dorado' und 'encarnado' examiniert und zwar in der üblichen Weise durch ausgeführte Werke sowie durch eine mündliche Prüfung[3]. Aus den zuletzt erwähnten Examensberichten geht hervor, daß innerhalb des praktischen Prüfungsablaufes die verschiedenen Teilgebiete des Malens mit dem Pinsel ('pintura, estofado, encarnado, dorado') getrennt geprüft werden können und daß solcherweise, ähnlich wie bei den Examen der Bildschnitzer, die Berufsausübung durch eine nur teilweise Erfüllung der allgemeinen und umfassenderen Bedingungen auf ein Teilgebiet beschränkt werden kann. Mit dieser Frage befaßten sich vor allem die in anderem Zusammenhang bereits mehrmals erwähnten, von Ferdinand dem Katholischen 1517 erweiterten Bestimmungen der Malerbruderschaft von San Luca in Zaragoza. Grundsätzlich werden hier die Maler in 'pintores de retablos', 'doradores' und 'pintores de tapices' unterteilt, wobei die letzteren in unserem Zusammenhang außer Betracht bleiben können. Für die 'pintores de retablos' wird festgelegt, daß sie anläßlich der Prüfung die Aufgabe gestellt bekommen, im Hause des Vorsitzenden der betreffenden Bruderschaft eine Szene auf eine Tafel zu malen. Das Urteil über die ausgeführte Arbeit muß vom Kapitel der Bruderschaft bestätigt werden. Die bestandene Prüfung berechtigt die Künstler, sämtliche Malarbeiten und auch die Vergoldung vorzunehmen. Die Arbeit des 'dorador', als anscheinend geringer bewertete Gattung, wird dagegen auf die eigentliche Vergol-

---

1) Vgl. Doc.And.II, 1928, S.37
2) Vgl. López, Arquitectos, S.89
3) Vgl. Doc.And.X, 1946, S.92

dung beschränkt, so daß die betreffenden Künstler bei der Fassung der jeweiligen Altäre im allgemeinen immer mit einem 'pintor de retablos' zusammenarbeiten müssen, welcher die mit dem Pinsel auszuführende Bemalung der Schnitzarbeiten und die Anfertigung der Gemälde übernimmt[1]. Wer dieser Bestimmung zuwiderhandelt, muß damit rechnen, daß seine Werke von den Zunftaufsehern ('veedores') mit einer Marke ('sello') versehen und damit für ungültig erklärt werden[1]. So wird z.B. Juan Catalan 1541 mit 200 sueldos dafür bestraft, daß er Fassungen von nicht näher bezeichneten Werken übernommen hat, die offensichtlich auch Malerei in irgendeiner Form eingeschlossen haben müssen, obwohl er sich nur dem Examen zum 'dorador' unterzogen hatte[2]. Ein ähnlicher Fall scheint der Streitschrift von Francisco Pacheco zugrunde zu liegen, die er 1622 an die Professoren der Malkunst von Sevilla adressierte[3]. Diese Streischrift wandte sich gegen den Bildhauer Montañés, der 1621 zum Preis von 4.500 Dukaten den Auftrag für die Ausführung der plastischen Arbeiten des Hochaltares von Santa Clara in Sevilla erhalten hatte[4]. Noch im gleichen Jahr ging Montañés die Verpflichtung ein, den Altar zum Preis von 1.500 Dukaten zu bemalen[5], woraus allerdings nicht unbedingt hervorzugehen braucht, daß er die Malerei auch selbst auszuführen beabsichtigte. Die auf den Kontrakt zur Bemalung erfolgte Anklage seitens Pachecos läßt freilich die Vermutung gerechtfertigt erscheinen, daß der Bildhauer auch die Malerei hat persönlich vornehmen wollen, was gegen die Bestimmungen der Zunft verstoßen hätte, der Pacheco angehörte. Die Richtlinien der Sevillaner Malerbruderschaft - wie sie

---

1) Vgl. Abizanda I, S.6 ff

2) Vgl. Abizanda II, S.67

3) Francisco Pacheco, A los profesores de Arte de Pintura, Réplica a Montañés (1622) veröffentl. in: Sánchez-Cantón, Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Bd.V, Madrid 1941, S.267-274

4) Vgl. López, Retablos, S.50

5) Vgl. López, Retablos, S.53

Pacheco seiner Streitschrift zugrunde legt - besagen deutlich, daß die Maler nur jenes Teilgebiet der Malerei betreiben dürfen, in dem sie examiniert sind. Darüberhinaus heißt es, daß es Bildschnitzern grundsätzlich verboten sei, irgendwelche Arbeiten auf dem Gebiete der Malerei zu übernehmen[1]. Pacheco fordert aus diesem Grunde, daß Montañés zur Zahlung der nach den Zunftbestimmungen der Malerbruderschaft vorgesehenen Strafe verpflichtet werden müsse. Er erreichte damit, daß Montañés 1623 an den 'pintor de ymagineria' Baltasar Quintero für 1.550 Dukaten den Auftrag weitergab[2], also für 50 Dukaten mehr, als er ursprünglich selbst für diese Tätigkeit erhalten hätte.

4. Zwischenverträge

Nachdem die Lehr- bzw. Examensverhältnisse zu klären versucht wurden, soll anschließend näher auf die Zusammen- und gegebenenfalls Mitarbeit verschiedener Künstler und Handwerker bei einzelnen Aufträgen eingegangen werden. Übernimmt ein Künstler als leitender Meister ('principal') die Aufsicht über alle bei der Errichtung eines Altarwerkes anfallenden Arbeiten, dann werden die verschiedenen an der Ausführung beteiligten Mitarbeiter im allgemeinen im Vertrag nicht erwähnt. Die Mitarbeiter können aprendices, oficiales, aber auch examinierte Meister sein, mit denen der 'principal' einen Gemeinschaftsvertrag abgeschlossen hat. Es ist in diesem Zusammenhang interessant darauf hinzuweisen, daß sich der Auftraggeber seinerseits das Recht vorbehalten kann, die einzelnen Mitarbeiter des verantwortlichen maestro zu begutachten und im Fall, daß sie ihm nicht er-

---

1) Pacheco, a.a.O. (vgl.Anm.3 von der Vorseite) S.271
"...el oficial que fuere examinado de uno de los cuatro oficios no pueda valerse de otro examinado de aquella parte de que él no lo está, sino sólo usar de la que está examinado. ... Otrosi, que ningún Maestro Entallador ni Carpintero ni de la otra calidad salvo los mismos maestros examinados dél oficio, so la dicha pena..."

2) Vgl. López, Retablos, S.55

fahren genug erscheinen, den 'principal' zu verpflichten, andere Künstler mit der anstehenden Aufgabe zu betrauen. So haben z.B. die oficiales des Juan de Juni, der 1545 mit der Ausführung des Hochaltares von Santa Maria la Antigua in Valladolid beauftragt worden war, die Zustimmung des Abtes zu erhalten; wird ihnen diese nicht gewährt, muß Juni die betreffenden Arbeitskräfte durch andere Künstler ersetzen[1]. Ähnlich wird dem Leon Picardo 1529 anläßlich der Fassung des Hochaltares der Kathedrale von Oviedo zur Auflage gemacht, nur gute oficiales zu beschäftigen. Falls einzelne Mitarbeiter den Ansprüchen des Auftraggebers nicht genügen, muß Picardo für jeden von ihnen 100 Dukaten Strafe bezahlen[2]. Die Tatsache, daß die oficiales gegebenenfalls ausgetauscht werden können, läßt wohl darauf schließen, daß sie nicht an einen bestimmten Meister gebunden sind, sondern oft wohl nur vorübergehend seiner Werkstatt angehören. Es wird auch im Interesse der Gesellen gelegen haben, die Meister zu wechseln, um in verschiedenen Werkstätten Erfahrungen für die umfassende Meisterprüfung zu sammeln. Nicht selten bestimmt der Auftraggeber von sich aus, wer neben dem 'principal' einzelne Arbeiten auszuführen hat. Francisco Giralte muß z.B. 1565 einen Teil des Auftrages für den Altar der Pfarrkirche von El Espinar (Segovia) an Juan Mancano weitergeben, sowohl was die 'ensamblaje' und 'talla' wie auch was die 'escultura' betrifft; Giralte überträgt Mancano daraufhin etwas mehr als den vierten Teil seines Gesamtauftrages im Werte von 500 Dukaten[3]. Andrés de Ocampo wiederum wird 1587 verpflichtet, das zweite Geschoß eines ihm übertragenen Altares in der Klosterkirche Regina Angelorum in Sevilla an Juan Batista Vasquez el Mozo und Gaspar Nunez Delgado abzutreten. Vasquez soll 'talla' und 'ensamblaje' ausführen und Delgado die Reliefszenen schnitzen. Es wird

---

1) Marti y Monsó, S.327 "...á de tener en la dicha obra oficiales peritos e expertos en ellas y que si pare ciece al Senor Abad...que alguno ó algunos de los dichos oficiales no conviniere a la dicha obra, sea obligado á tomar otros que las convengan".

2) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.16

3) Vgl. Marti y Monsó, S.382 .

Ocampo mit der Entziehung des Lohnes gedroht, falls er die Arbeiten anderen als den im Vertrag geforderten Künstlern überträgt. Außerdem verlangt der Auftraggeber, daß sich die Tätigkeit der beiden Mitarbeiter nur auf das zweite Geschoß beziehen dürfe[1]. In diesem Zusammenhang wird wohl ein Rangunterschied zwischen den einzelnen Altargeschossen angenommen werden dürfen, da der 'principal' Andrés de Ocampo auf die Ausführung der durch ihre Nähe zum Betrachter besonders wichtigen Predella und des ersten Geschosses festgelegt wurde. Wahrscheinlich wird hier der in den noch zu behandelnden Bemalungsverträgen anzutreffende Gesichtspunkt des 'a la vista' eine Rolle gespielt haben. Den Auftrag für den Hochaltar der Portillo-Kirche in Zaragoza erhält Juan de Moreto im Jahre 1532 mit dem Zusatz, daß alle Skulpturen von der Hand Forments, Jolis, Picarts oder desjenigen sein sollen, den der Auftraggeber noch bestimmen wird. Anscheinend als nachträgliche Ergänzung - was allerdings die Art der Veröffentlichung nicht erkennen läßt - ist m.E. der Zusatz "y quiere que sea el dcho maestre Gabriel" zu werten, der den Auftrag auf Gabriel Joli bezieht[2]. Entsprechend hat Juan de Moreto im gleichen Jahr die 'imageneria' an Joli vergeben[3], der allerdings seinerseits die Hälfte dieses Auftrags an Miguel de Penaranda übertrug[4]. Die Tatsache, daß Gabriel Joli, der ausdrücklich mit der Ausführung der 'imagineria' beauftragt war, diese weitergibt, scheint im Widerspruch zu der anfänglichen Verpflichtung zu stehen, findet aber - wie wir noch sehen werden - in den an anderen Orten nachweisbaren Verhältnissen seine Parallele. Vielleicht ist auch in diesem Fall die Annahme erlaubt, daß Penaranda seine Arbeiten nach Modellen Jolis ausgeführt haben wird.

Bei den Verträgen zur Errichtung eines bestimmten Altarwerkes darf jedenfalls die Möglichkeit nicht ausgeschlossen

---

1) Vgl. López, Hernández - Montanés, S.61
2) Vgl. Abizanda I, S.150
3) Vgl. Abizanda I, S.139
4) Vgl. Abizanda II, S.122

werden, daß der betreffende mit der Ausführung beauftragte Meister für dieses spezielle Werk mit einem anderen Künstler ein Abkommen im Sinne der Weitergabe des Auftrags trifft oder daß er bereits vorher mit einem anderen einen Vertrag zur gemeinsamen Ausführung aller Arbeiten abgeschlossen hat, die ihm während eines bestimmten Zeitraumes übertragen werden. Für die Beurteilung der Frage nach der Eigenhändigkeit der plastischen Arbeiten und für die Möglichkeit der Zuschreibung der uns erhaltenen Skulptiren an bestimmte Meister sind zweifellos die hier berührten Verhältnisse der Übertragung eines Auftrages oder der Gemeinsamkeit der Ausführung mit anderen Künstlern wichtig. Von größerem Umfang war die vorgesehene Beteiligung des Luis de Figueroa an der 'ensamblaje' und 'talla' sowohl für den Hochaltar von San Miguel in Jerez wie auch für alle weiteren am gleichen Ort zu erledigenden Aufträge, die Montanés als 'principal' übertragen wurden. Die damals vorgenommene Regelung ermöglichte es Montañés in Sevilla zu bleiben, während Figueroa mit seinem Hauswesen und seiner Familie auf eigene Kosten nach Jerez übersiedeln mußte und vertraglich so lange an diesen Ort gebunden blieb, bis er alle dortigen Arbeiten ausgeführt hatte; Figueroa mußte in Jerez als Stellvertreter von Montañés auftreten und die Werkstatt leiten[1]. In Zaragoza haben Gil Morlanes und Gabriel Joli im Jahre 1520 einen Vertrag abgeschlossen, der die gemeinsame Ausführung aller Arbeiten in Holz und Stein während eines Zeitraumes von vier Jahren vorsieht[2]. Eine Abmachung mit der Intention, bestimmte, einzeln aufgeführte Arbeiten untereinander aufzuteilen, enthält ebendort der Vertrag von 1536 zwischen den als 'ymaginarios y maconeros'[3] bezeichneten Juan Moreto, Miguel Penaranda und Pedro de Lasaosa[4]. Als Voraussetzung für dieses Abkommen muß ange-

---

1) Vgl. López, Retablos, S.46

2) Vgl. Abizanda II, S.111

3) Die Bezeichnung 'maconero' ist im allgemeinen auf den Maurer beschränkt, kann aber auch auf den Holzschnitzer ausgedehnt werden.

4) Vgl. Abizanda II, S.290

nommen werden, daß die einzelnen Aufträge schon jeweils einem von ihnen vertraglich zuerkannt waren. Den vorliegenden Zusammenschluß hat wohl das Ausmaß der übernommenen Arbeiten nahegelegt, um eine termingerechte Fertigstellung der jeweils anfallenden Werke zu garantieren. Vigarni, der in dem betreffenden Kontrakt Felipe de Borgoña genannt wird, asoziiert sich 1519 für vier Jahre mit dem als 'pintor del Rey' bezeichneten Alonso Berruguete; und zwar bezieht sich ihr Vertrag sowohl auf Malerei wie auf plastische und architektonische Arbeiten ("de pintura o de bulto o de maconeria"). Die beiden Künstler wollen sich den Gewinn aller Projekte teilen, zu denen sie während der vereinbarten Zeit verpflichtet werden. Hinsichtlich des Materials der auszuführenden Werke werden keinerlei Einschränkungen gemacht. Derjenige, welcher diesen Bestimmungen zuwiderhandelt oder vorzeitig die Gemeinschaft abbricht, muß eine Strafe von 500 Dukaten zahlen[1]. Durch diesen Zusammenschluß sichern sich Berruguete und Felipe de Borgona eine Art Monopolstellung für die Ausführung von Schnitz- und Malarbeiten. Aus Sevilla hören wir, daß der ensamblador Diego Lopez sich 1588 mit seinen oficiales verpflichtete, alle architektonischen Partien an den im einzelnen aufgeführten Altarvorhaben zu übernehmen, die dem escultor Juan Bautista Vázquez übertragen worden sind. Letzterer hat dabei sowohl den Arbeitsraum wie auch das Material und die Werkzeuge zu stellen[2]. Derselbe Vázquez schließt 1598 auf 10 Jahre einen Gemeinschaftsvertrag mit Diego de Velasco ab, der sowohl die begonnenen wie auch die zukünftigen Arbeiten umfassen soll. Die beiden Künstler einigen sich darüberhinaus, daß, sollte einer von ihnen zum maestro mayor gewählt werden, ihre Gemeinschaft dadurch nicht aufgelöst ist, sondern daß in diesem Falle der tatsächlich ernannte maestro mayor seinem Vertragspartner jährlich 200 Dukaten zu entrichten hat. Ebenso bleibt der Vertrag

---

1) Vgl. Abizanda II, S.52

2) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.126

im Todesfall eines der beiden Künstler rechtsgültig und muß von den jeweiligen Erben erfüllt werden[1]. Damian Forment will ab 1515 über jeden Auftrag, den er innerhalb des Königreiches Aragón in Alabaster oder einem anderen Stein auszuführen hat, Miguel de Arabe unterrichten und ihm die 'obra de maconeria' anbieten[2]. Forment will von vornherein die Maurerarbeiten - also vor allem wohl die jeweilige Herstellung des Sockels - weitergeben. Darüberhinaus schließt Forment mit verschiedenen Künstlern Zwischenverträge ab, die sich auf das Schnitzen von Figuren beziehen. 1522 verpflichtet sich Miguel Gamnis für die Dauer von 1 1/2 Jahren derartige Aufgaben für Forment zu übernehmen[3]; 1524 tritt offensichtlich Juan de Salas an seine Stelle, der zwei Jahre lang figürliche Schnitzarbeiten für Forment erledigen will[4]. Die beiden zuletzt erwähnten Zwischenverträge heben in ähnlicher Formulierung hervor, daß die beiden Künstler nicht ohne Forments Genehmigung zu gleicher Zeit für einen weiteren Meister tätig sein dürfen.

Zur Ergänzung unserer Ausführungen sei auf die Tatsache hingewiesen, daß ähnliche Gemeinschaftsverträge auch im Bereich der Malerei abgeschlossen worden sind. 1512 treffen die pintores Pedro del Puent und Anton de Aniano eine Abmachung in bezug auf einige bislang nur ausgeschriebene Altarwerke. Falls einer von ihnen einen dieser Aufträge erhält, soll er sich mit seinem Partner die Ausführung teilen[5]. 1570 gehen die beiden Maler Juan de Salcedo und Juan de Tejeda einen Vertrag ein, der sie verpflichtet, während der Zeit von zehn Jahren jeden Auftrag gemeinsam zu erledigen, wenn die Hälfte des dafür veranschlagten Preises mindestens den Wert von 50 Dukaten ausmacht[6]. Aus dem Jahr 1612 liegt ein Vertrag vor,

---

1) Vgl. López, Retablos, S.144
2) Vgl. Abizanda II, S.176
3) Vgl. Abizanda II, S.154
4) Vgl. Abizanda II, S.149 und Weise, Die spanische Plastik, Bd.1, S.87 f, Anm.29
5) Vgl. Abizanda I, S.25
6) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.198

in dem sogar vier Maler vereinbaren, daß sie sich jegliche Arbeit, die mindestens 200 Dukaten einbringt, teilen wollen, so daß auch in diesem Fall die Mindestentlohnung für jeden der einzelnen Vertragspartner 50 Dukaten beträgt. Die genannte Abmachung regelt weiterhin, daß im Krankheitsfall eines der vier Maler ein Vertreter gestellt werden muß. Die Reisekosten, die eventuell bei einer auswärtigen Arbeit entstehen, müssen gemeinsam getragen werden[1].

5. Zahl der an der Errichtung eines Altarwerkes beteiligten Künstler

Die Zahl aller bei der Ausführung eines Altarwerkes mitarbeitenden Künstler und Handwerker kann im einzelnen sehr verschieden sein, falls sie sich überhaupt exakt feststellen läßt. Montañés soll zusammen mit zwei escultores und zusätzlich fünf oficiales an dem Hochaltar in San Isidro in Campo Santiponce (1609) arbeiten, so daß einschließlich Montañés' selbst mindestens acht Personen an der Ausführung dieses Werkes beteiligt sind[2]. Das Kloster Nuestra Senora de la Merced in Cádiz fordert 1649 für sein Altarvorhaben neben der Arbeit des principal Josephe de Tejeda die Mitarbeit zweier oficiales[3]. Drei oficiales haben neben dem verantwortlichen Meister Jose Fernández de Ayala am Retablo der Kirche San Augustin in Malaga (1677) tätig zu sein; zwei dieser oficiales sollen ensambladores und einer ein entallador sein[4]. Jerónimo Velasquez soll 1634 mit drei Personen die Arbeiten eines Altares im Kloster San Francisco in Sevilla ausführen; seine Mitarbeiter werden in dem Kontrakt oficiales und aprendiz genannt[5]. Der Lehrling wird

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.22 f

2) Doc.And.II, 1928, S.50 "...es condicion que el maestro a de traer a esta obra cinco oficiales fuera de su persona e de los ... dos ayudantes escultores..."

3) Vgl. Documentos Cadiz I, S.37

4) Vgl. Llordén, Escultores, S.249

5) Vgl. López, Retablos, S.34

hier also als volle Arbeitskraft in dem Vertrag geführt, während in den vorangegangenen Beispielen kein einziger aprendiz erwähnt wurde. Es darf aber wohl angenommen werden, daß auch an den meisten Arbeiten der übrigen Altäre ebenfalls Lehrlinge beteiligt waren, wenn sie auch in den Verträgen im einzelnen nicht erwähnt werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Streit um die Bezahlung von zwei Grabmälern, die Inocenzio Berruguete 1550 für Pedro González de León und seine Frau zu fertigen hatte. Während Berruguete nach der Vollendung der beiden Grabmäler selbst behauptet, daß er zusammen mit vier oder fünf guten oficiales die Arbeit ausgeführt habe, wirft ihm der Auftraggeber vor, daß nur aprendices beschäftigt gewesen seien, denen er keinen Lohn wie einem oficial sondern nur das Essen zu zahlen habe. Berruguete selbst sei nur einige Male zur Begutachtung der Werke gekommen, habe aber niemals selbst täglich mitgearbeitet. Bezeichnend ist, daß sich der Vorwurf des Auftraggebers nicht gegen die Leistung der Lehrlinge richtet, sondern lediglich dagegen, daß er für die nur von aprendices ausgeführten Grabmäler einen ebenso hohen Preis zahlen soll wie für die von Berruguete selbst und seinen oficiales gefertigten Arbeiten[1]. Aus einer anderen urkundlichen Nachricht geht hervor, daß für die Dauer von drei Jahren jeweils vier oficiales täglich bei der Errichtung des Hochaltares von Santa Maria in Tordesillas (1655) anwesend sein müssen[2]. Für den Hochaltar der Colegiata von Villagarcía de Campos (1579), den Juan Sanz de Torrecilla auszuführen hat, wird die Beschäftigung von vier bis sechs Personen gefordert, so daß also wie in Tordesillas täglich mindestens vier Mann gearbeitet haben werden[3]. Interessant ist die Regelung, die in dem 1550 abgeschlossenen Vertrag zur Errichtung des Hochaltares der Kathedrale von Burgo de Osma (Soria) getroffen wird. Hier werden gleichzeitig drei

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.177 f

2) Vgl. Chico, Escultores, S.314

3) Vgl. Chico, Nuevos Documentos, S.89 "...andando en la dicha obra de ordinario de quatro a seis oficiales..."

Meister Juan de Juni, Juan Picardo und Pedro Andrés als principales zusammen mit ihren Mitarbeitern an der Ausführung des Altares beteiligt; der Auftraggeber fordert dabei ausdrücklich, daß während der gesamten Arbeitsperiode mindestens zwei der Meister täglich persönlich an dem Vorhaben arbeiten sollen, wobei die Frage nach der Anzahl der übrigen ständig mit der Errichtung beschäftigten Mitarbeiter offen bleibt[1].

6. Anwesenheit der Künstler am Ort der Errichtung

Während in einigen Verträgen, die zur Klärung der Anzahl der möglicherweise an einem Auftrag beteiligten Personen herangezogen wurden, die Mitarbeit des Meisters an der Errichtung eines Altares ausdrücklich gefordert wurde, ließen andere vertragliche Abmachungen die Frage offen, in wie weit der principal persönlich zugegen sein mußte; in den betreffenden Kontrakten wurde lediglich die ständige Arbeit einer festgelegten Anzahl von oficiales für einen bestimmten Zeitraum vereinbart. Darüberhinaus läßt sich eine Reihe von Dokumenten anführen, die durch verschiedene Bestimmungen den jeweiligen Meistern Verpflichtungen über ihre Anwesenheit und deren Dauer am Ort der Errichtung des Altares auferlegen. Diese Praxis setzt natürlich voraus, daß das Altarvorhaben überhaupt von den Künstlern am Auftragsort ausgeführt wird und daß der betreffende Auftraggeber die Werkstatt dazu stellt. Das vertragliche Übereinkommen, das Juan de Juni und die Gemeinde von Medina de Ríoseco für die Errichtung des Hochaltares der Kirche Santa Maria treffen, verlangt vom Künstler seine Anwesenheit in Medina de Ríoseco für die Dauer der auf acht Jahre festgesetzten Arbeitszeit; der Auftraggeber fordert von Juni, daß weder der Altar als Ganzes noch die Herstellung einzelner Teile außerhalb des

---

1) Vgl. B.S.C.E.2 Serie ,Bd.2, 1918, S.33 "...asistan a la obra con sus personas y oficiales de tal manera que cuando alguno se ausentare, los otros dos asistan a la obra."

Ortes ausgeführt werden darf[1]. In dem Ausschreiben für den Hochaltar der Pfarrkirche San Juan in Estella (1563) heißt es, daß derjenige, der den Auftrag übernehmen wird, während der auf vier Jahre festgesetzten Zeit in Estella wohnen und die Arbeit dort vornehmen muß[2]. Freilich ist es wenig wahrscheinlich, daß der Künstler, der den Auftrag in Estella übernahm, sich die ganzen vier Jahre am Bestimmungsort des Altares aufgehalten haben wird (wobei es jedoch nicht zweifelhaft ist, daß die Arbeit als solche nur an dem betreffenden Ort geleistet wurde). Ebensowenig kann angenommen werden, daß Juan de Juni, der seinen festen Wohnsitz in Valladolid hatte, aufgrund der oben zitierten Abmachung acht Jahre lang in Medina de Rioseco ansässig war, um die Ausführung des Hochaltares für die Kirche Santa Maria zu überwachen. Anderen Verträgen läßt sich entnehmen, daß nur ab und zu die Anwesenheit des principal erforderlich ist. Andres de Najera z.B. hat 1521 nur drei Mal im Jahr nach Santo Domingo de la Calzada zu kommen, um den Bau des Chorgestühls des dortigen Domes zu überwachen[3]. Der mit der Errichtung des Hochaltares der Kirche Santa Maria in Tordesillas beauftragte principal Pedro de la Torre soll wenigstens in jedem Jahr der auf drei Jahre festgesetzten Arbeitszeit einmal nach Tordesillas kommen, um sich von dem Fortgang der Ausführung zu überzeugen. Es wird in dem letzten Vertrag auch noch geregelt, daß zwischen den einzelnen Aufenthalten jeweils wenigstens vier Monate liegen müssen; falls er die genannten Bestimmungen nicht einhalte, müsse er 100 Dukaten Strafe zahlen. Darüberhinaus wird ihm die Verpflichtung auferlegt, am Ende der Arbeiten mindestens sechs Tage in Tordesillas anwesend zu sein, was wohl soviel heißt, daß er bei der Abschätzung des vollendeten Werkes

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.50 "Yten que sean obligados el dho Juan de Juny con todos los oficiales...a rresidir e morar todo el tiempo que durare la dha obra hasta su ultima perfecion y postura en el altar por manera que la dha obra ny en parte no se pueda hacer fuera de la villa de medina de rro".

2) Vgl. Uranga, S.47

3) Vgl. Marti y Monsó, S.584

zugegen sein soll[1]. Aus einer urkundlichen Nachricht aus Malaga von 1677 geht hervor, daß der principal José de Ayala nur einen Monat am Ort der Ausführung eines Altares für das Kloster San Augustin anwesend zu sein hat; der Künstler soll 50 Dukaten Strafe bei einem Gesamtverdienst von 1950 Dukaten für jeden Tag zahlen, an dem er anfangs die Arbeiten an dem betreffenden Altar nicht selbst überwacht[2]. Die Zeit des Arbeitsbeginnes ist wohl deshalb besonders wichtig, damit die Mitarbeiter von dem principal angeleitet werden können.

Für die Faßmaler lassen sich entsprechende Regelungen nachweisen. Die beiden pintores Diego de Urbino und Gregorio Martinez verpflichten sich 1593, während der für die Bemalung des Hochaltares der Kathedrale von Burgos auf zweieinhalb Jahre angesetzten Zeit, ohne eine Erlaubnis des Kapitels die Stadt nicht zu verlassen. Gregorio Martínez ist tatsächlich mit seiner Familie nach Burgos gezogen und hat während der zweieinhalb Jahre an seinem früheren Wohnort Valladolid keine zusätzliche Arbeit angenommen. Dies läßt sich einer der Zeugenaussagen entnehmen, die in dem Prozeß um einen der Mitarbeiter gemacht worden sind[3]. Anläßlich der Ausführung der zur Ergänzung des von Vigarni errichteten Hochaltares der Kathedrale in Palencia bestimmten Tafelbilder, wurde schon 1519 verfügt, daß der Maler Juan de Flandes ständig in der genannten Bischofsstadt anwesend zu sein hat, sodaß er jeden Tag und zu jeder Stunde gesehen werden kann ('le vean cada dia y cada hora')[4].

Die Verpflichtung zur Anwesenheit zieht in einigen Verträgen noch eine andere Bestimmung nach sich. Domingo de Segura darf in der Zeit, während er den Retablo (1565) für das

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.315

2) Vgl. Llordén, Escultores, S.249

3) Vgl. Cortes, S.95 zitiert die Zeugenaussage, Martí y Monsó, S.522 den eigentlichen Vertragstext.

4) Vgl. Ignace Vandevivere, La Cathédrale de Palencia et l'Eglise Paroissiale de Cervera de Pisuerga, Bruxelles,1962 S.36 f Doc.1

Kloster San Augustin in Agreda (Soria) arbeitet, keinen weiteren Auftrag annehmen[1]. Damián Forment wird 1509 verpflichtet, während der drei Jahre, die für die Errichtung des Sockels für den Hochaltar der Pilar in Zaragoza festgesetzt sind, keine andere bedeutende Aufgabe zu übernehmen, die seiner Arbeit in Zaragoza hinderlich sein könnte ('de no tomar ninguna otra obra notablemente grande que pueda dar empacho a la dicha obra...')[2]. Diese Regelung berechtigt wohl zu der Annahme, daß Forment während der drei Jahre, die für die genannte Arbeit vorgesehen sind, keinen anderen Auftrag von dem gleichen künstlerischen Rang annehmen darf, der eventuell ebenfalls eine Anwesenheit am Ort der Ausführung des betreffenden Vorhabens nach sich zöge. Der pintor Francisco Martínez, der 1623 die Bemalung des Hochaltares der Kirche Santos Juanes in Nava del Rey übernommen hat, darf sich während der vereinbarten drei Jahre für keine andere Arbeit verpflichten und sich auch nicht ohne Erlaubnis vom Ort entfernen, da sich andernfalls die Gemeinde genötigt sehe, auf seine Kosten andere Künstler anzustellen[3]. Bezeichnend für den Wert derartiger Arbeiten der Bemalung und für die anläßlich derselben aufgewendete Arbeit, scheint mir die lange Dauer zu sein, die für diese Tätigkeit angesetzt wird.

7. Angaben über die räumliche Unterbringung der Werkstatt und der Mitarbeiter sowie über den Transport der fertigen Arbeiten

Abgesehen von den Abmachungen, die die Anzahl und die Anwesenheit der an der Ausführung eines Altarwerkes beteiligten Kräfte am Ort der Errichtung betreffen, lassen sich den Dokumenten interessante Einzelheiten über die Unterkunft

---

1) Castro, S.79 "...durante el dicho tiempo en que se obliga de hazer la dicha obra el dicho maestre Domingo no pueda hazer ni entender en otra obra alguna..."

2) Vgl. Abizanda II, S.172

3) Vgl. Bol.Vall.XVII, 1950/51, S.73

der Künstler und die Einrichtung ihrer Arbeitsstätte entnehmen. Dem entallador Jacques Bernal wird z.B. 1526 für die Arbeiten an einem Altar für San Nicola in Castroverde de Campos: "(una) casa para en que steys e labreys la dicha obra" versprochen[1]. Ähnlich stellt das Kloster San Francisco in Huelva (1609) Francisco Pacheco für die Bemalung des Hochaltares eine 'casa...donde se labre guarde y vive' in Aussicht[2]. In den beiden zuletzt herangezogenen Beispielen bedeutet die 'casa' sowohl den Ort für die Werkstatt wie auch für die Unterkunft der Künstler. Eine Werkstatt ('taller') und ein Haus ('casa') hat dagegen die Gemeinde von Medina de Rioseco dem Bildhauer Juan de Juni und seinen oficiales während der Arbeiten am Hochaltar der Kirche Santa Maria zugesichert[3]. Die gleiche Regelung wird 1663 zwischen dem 'maestro arquitecto' und der Gemeinde von Santa Cruz der nämlichen Stadt getroffen[4]. Hingegen wird in dem Vertrag (1662) zur Errichtung des Hochaltares von Santa Clara ebenfalls in Medina de Rioseco lediglich vereinbart, daß der Künstler im Klosterhof seine Werkstatt errichten kann[5]. Das Kloster San Clemente in Sevilla stellt 1624 für die Zeit der Fertigung eines Altares dem Bildhauer Montanés eine Werkstatt, die die Arbeit und die Arbeitenden vor Regen und anderen Unannehmlichkeiten schützen soll, zur Verfügung, um dadurch seinerseits zu einem reibungslosen Ablauf der Ausführung beizutragen. Hinzu kommt noch, daß ein angemessenes Haus für das geschnittene Holz bereitsteht, damit es weder geraubt noch feucht werden kann. Außerdem wird ein verschließbarer Raum für das Werkzeug und ein weiterer als Studierzimmer für den principal eingerichtet. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß das Kloster die

---

1) Vgl. Cortes, S.18

2) Vgl. Doc.And.I, 1927, S.149

3) Chico, Escultores, S.49 "..no se a de dar otra cosa alguna mas que solo taller donde labren los oficiales... y casa en que biban El y su jente..."

4) Vgl. Chico, Escultores, S.319

5) Vgl. Chico, Escultores, S.329

Kosten für diese Einrichtungen zu tragen hat[1]. Aus all diesen Verträgen geht hervor, daß die Auftraggeber jeweils den Künstlern am Ort der Errichtung der Werke Arbeits- und Wohnstätten zur Verfügung stellten. Wenn auch die Herstellung an Ort und Stelle für zahlreiche Altarwerke aus den uns zur Verfügung stehenden Urkunden hervorgeht, so kann dieses Verfahren doch nicht als allgemein verbindlich angenommen werden, da uns andererseits genügend Abrechnungen über die Kosten vorliegen, die bei dem Transport der fertigen Arbeiten an den Ort ihrer Bestimmung entstanden sind. So sind beispielsweise Altarwerke für Cáceres, Bujedo und Roda - wie sich aus Kontrakten und Zahlungsanweisungen ergibt - von den für die Arbeiten verantwortlichen Künstlern in ihren eigenen Werkstätten in Valladolid bzw. Mirando de Ebro und Zaragoza angefertigt und von dort zur Aufstellung in die einzelnen Orte überführt worden[2]. Für den aus Predella und zwei Geschossen mit je drei Szenen bestehenden Hochaltar für die Kirche Santiago in Cáceres, der laut Vertrag bis in die Höhe der Gewölbe reichen sollte, sind für den Transport von Valladolid nach Cáceres (1563) zwanzig Personen, sechzehn Wagen und 40 Ochsen notwendig gewesen[3]. Der Anweisung für ein Fuhrunternehmen (1597) können wir entnehmen, daß der von Estéban Jordán in seiner Werkstatt in Valladolid geschnitzte Altar für das weit entfernt in Katalonien gelegene Kloster Montserrat auf Ochsenkarren an seinen Bestimmungsort transportiert wurde und daß dafür

---

1) López, Montanés - Roldán, S.257 "...el conbento a de dar taller acomodado para poder asistir inbierno y berano de manera que la obra y los oficiales esten defendidos deel sol y de el agua y de las demas inclemencias porque el inbierno belen los officiales y se pueda hazer la obra con mas breuedad y tanbien a dedar el conbento casa acomodada para tener la madera y la demas que estu biere en piecas pequenos para que no se moje ni hurten y assi mesmo en el taller a de aber un aposento con llabe para la guarda de la hierramienta y otro que sirba de estudio para donde el maestro este recojido para tracar y dar orden a los officiales..."

2) Vgl. für Cáceres: Martí y Monsó, S.159 - für Bujedo: Bol.Vall.XXI, 1956, S.102 - für Roda: Abizanda I, S.143

3) Vgl. Marti y Monsó, S.161

1300 Dukaten gezahlt werden mußten[1]. Anläßlich der Errichtung des Hochaltares der Pfarrkirche von Mondéjar in Neukastilien werden 15.000 Maravedis für die Überführung des Retablos von Granada nach Mondéjar berechnet, eine enorm hohe Summe im Vergleich zu den 112.500 Maravedis, die für Material, Ausführung und Aufstellung bezahlt wurden[2]. Hinsichtlich des Wertes der einzelnen Geldsorten sei vorläufig auf die Angaben in Kapitel IV verwiesen. Als interessante Ergänzung seien noch die Bestimmungen des Vertrages über die Bemalung des Hochaltares der Pfarrkirche von Villaespasa (1608) angeführt, nach denen Beschädigungen bei der Abwicklung des Transportes von dem principal, dem Maler Juan de Cea, auf seine Kosten auszubessern sind, während der Auftraggeber die notwendigen Wagen und die Planen, die für das Abdecken der Altarteile gebraucht werden, zu stellen hat[3].

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.544 Anm.1

2) Vgl. B.S.E.E.XLIII, 1935, S.288

3) Bol. Fernán Gonzáles 130, 1955, S.427 "... de suerte que los carros que fueren necesarios para llevar esta obra y ropa para cubrirlo sea por quenta del concejo o de la iglesia y si ricibiese algun daño lo aya de remediar el dicho Juan de Cea."

III. Der Auftraggeber und die Art der Erteilung des Auftrags

1. Auftraggeber

Auftraggeber eines Altarwerkes können sowohl Privatpersonen wie auch - was wohl im allgemeinen der Fall ist - die Vertreter einer kirchlichen Instanz sein. Privatpersonen lassen z.B. zu ihren Lebzeiten in ihren Privatkapellen Altäre ausführen oder testamentarisch festlegen, daß nach ihrem Tode ein neuer Altar in ihren Begräbniskapellen errichtet werden soll. So bestellen 1524 Alonsa und Fernando Despinosa bei dem escultor Juan de Balma einen Alter für ihre Kapelle in der Kirche San Francisco in Medina de Rioseco[1]. Den Auftrag zur Errichtung eines Privataltares in einer Kapelle der Klosterkirche Las Huelgas Reales in Valladolid überträgt 1617 der Testamentsverwalter der verstorbenen Luisa de Carraga dem escultor Pedro de la Quadra und dem pintor Tomas de Prado[2].

Nur selten, wie z.B. bei der Bestellung (1500) eines Retablo für die Pfarrkirche von Barbenuta, treten städtische Vertreter, hier Geschworene und der Stadtrat ('jurados y consello') als Auftraggeber in den Verhandlungen über den neuen Altar auf[3]. In den meisten Fällen erscheinen die Vertreter einer geistlichen Körperschaft als Auftraggeber der Künstler. Als die Absicht bestand, den Hochaltar des Klosters Santa Clara in Medina de Rioseco (1593) zu errichten, verhandelten die Äbtissin Juana Quadrado und ihre 'vicaria' Maria de Medina mit dem escultor Pedro de Bolduque[4]. Den Kontrakt über einen Altar in der Kirche 'El Salvador' in Valladolid, den die Bruderschaft des 'Senor San Alifonso y animas del purgatorio' in Auftrag gibt,

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.6
2) Vgl. Chico, Escultores, S.137
3) Vgl. S.A.A.IV, 1952, S.66
4) Vgl. Chico, Escultores, S.81

schließen 1606 die Vertreter der Bruderschaft, nämlich der Verwahrer ('depositario') Matias Rubio, der Richter ('alcalde') Juan de Cubilla, zwei Herren, die 'mayordomos de misas' genannt werden, und zwei weitere nicht näher bezeichnete Abgeordnete ('diputados') mit dem ensamblador Francisco Fernandez und dem escultor Juan Ynberto ab[1]. Im Vertrag zwischen dem escultor Juan Destrada und der Kirche San Lorenzo in Valladolid (1634) über die Ausführung der escultura für einen zu errichtenden Altar treten als Vertreter der Kirche folgende Personen auf: der Pfarrer und weitere Kleriker gemeinsam mit Francisco Sanchez de Castilla, der als Schatzmeister des Kreuzzuges für die Bistümer von Valladolid und Palencia bezeichnet wird und der gleichzeitig der weltliche Verwalter der Bauhütte ist ('mayordomo segla de la fabrica de la dha yglesia')[2]. Partner des in anderen Verträgen als 'entretallador' genannten Andrés de Gaztelu für einen Altar in San Jaime in Tudela sind der Pfarrverweser ('vicario'), der Geschäftsträger ('procurador'), der Kantor ('primiciero') und einige 'parrochanos' der Pfarrkirche[3].

2. principal und Bürgen

Als Vertragspartner der Auftraggeber und Vertreter der Künstler wird im allgemeinen in den Verträgen eine als 'principal' bezeichnete Persönlichkeit genannt, die in erster Linie die termingerechte Erfüllung des Auftrages zu garantieren hat. So wird in dem wiederholt erwähnten Kontrakt zwischen Juan de Juni und den Vertretern der Kirche Santa Maria in Medina de Rioseco (1573) Juni nicht nur als derjenige bezeichnet, der als escultor die plastischen Arbeiten herzustellen hat und der die Arbeit gemeinsam mit anderen Künstlern durchführen soll, die - was selten der Fall ist - namentlich als seine 'companeros' in der Abmachung aufgeführt werden: er

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.277
2) Vgl. Chico, Escultores, S.290
3) Vgl. Castro, S.48

erscheint zugleich als derjenige, der als principal für den gesamten Herstellungsprozeß verantwortlich ist[1]. Bei der Errichtung des Hochaltares der Colegiata in Lerma (1615) treten gleichzeitig zwei Künstler als principales auf, nämlich Francisco Velásquez und Melchor de Beya, die beide als 'arquitectos' bezeichnet werden[2]. Der entallador Domingo de Segura verpflichtet sich 1565 als principal zur Ausführung eines Altares im Kloster San Augustin in Agreda (Soria)[3]. Die Funktion des principal, der im allgemeinen - wie wir gesehen haben - zugleich als escultor, arquitecto oder entallador wesentlich am Herstellungsprozeß beteiligt sein kann, daneben aber vor allem die Verantwortung für die termingerechte Fertigstellung der ganzen Arbeit trägt, kann interessanterweise, in freilich nur seltenen Fällen, von einer Person übernommen werden, die mit der künstlerischen Ausführung überhaupt in keinem Zusammenhang steht. So befinden sich unter den zahlreichen Bewerbern um den Auftrag für den Hochaltar der Pfarrkirche Santa Maria Magdalena in Tudela (1551) nicht nur maconeros, fusteros und imagineros, sondern auch der Notar Francisco de Empalda und der Drechsler ('tornero') Joan Remirez, der schließlich den Auftrag zugesprochen erhält, da er das niedrigste Preisangebot gemacht hat[4]. In diesem Fall scheint dann der außenstehende Drechsler dem in anderen Verträgen als maconero oder entretallador bezeichneten Domingo de Segura als eigentlichen Fachmann die tatsächliche Ausführung übertragen zu haben. Segura hat nämlich von der Kirche in den Jahren zwischen 1553 und 1555 verschiedene Zahlungen erhalten, wobei er 1555 6 Dukaten als letzte Rate von insgesamt 264 Dukaten bekommen hat[5]. Zu eben diesem Preis hatte sich der 'tornero' Juan Remirez

---

1) Chico, Escultores, S.50 "...Juan de Juny como principal y los dhos francisco de logrono y pedro de bolduque y gaspar de umana sus companeros..."

2) Vgl. Chico, Escultores, S.233

3) Vgl. Castro, S.78

4) Vgl. Castro, S.62 ff

5) Vgl. Castro, S.69 f

für die Herstellung des Altares in Santa Maria Magdalena verpflichtet, so daß die Vermutung des Herausgebers der Quelle gerechtfertigt erscheint, in Domingo de Segura den eigentlich ausführenden Künstler des betreffenden Retablo in Tudela zu sehen[1]. Die erfolgte Übertragung an eine nicht an der künstlerischen Ausführung beteiligte Person aus einem anderen Berufszweig, die zwar das preisgünstigste Angebot unterbreitet hatte, die eigentliche Herstellung aber weitergeben mußte, deutet wohl darauf hin, daß die principales verschiedentlich nur als eine Art 'Unternehmer' fungieren, der dann als 'principal cumplidor y pagador'[2] oder als 'principal deudor y pagador'[3], wie es in anderen Dokumenten heißt, nicht nur für die vertragsgemäße Ausführung des Projekts verantwortlich war, sondern auch die Zahlungen an die an der Ausführung beteiligten Künstler weitergeleitet hat.

Ein ähnlicher Sachverhalt läßt sich in einigen weiteren Beispielen feststellen, in denen Künstler als principales den Vertrag unterzeichnen, den gesamten Auftrag aber anderen Meistern übergeben. So gibt der als maconero bezeichnete Esteban de Obray als principal den Auftrag für einen Altar in der Kirche von Cintruénigo, den er 1529 zugesprochen bekommen hatte, 1530 an einen anderen maestro weiter; er überträgt die Ausführung dem entallador Guillen Obispo, bleibt aber offensichtlich weiterhin der verantwortliche principal, der seinerseits den Obispo entlohnt[4]. Entsprechende Verhältnisse liegen bei der Abmachung von 1614 zwischen den ensamoladores Francisco Velázquez auf der einen

---

1) Vgl. zu dieser Frage auch die Ausführungen von Castro, S.53 f

2) Pedro de Bolduque wird im Kontrakt zum Hochaltar des Klosters Santa Clara in Medina de Rioseco mit diesem Terminus näher charakterisiert (vgl. Chico, Escultores, S.81)

3) Die Bezeichnung trifft für Francisco u. Juan Velasquez und Melchor de Beya anläßlich der Vergabe des Chorgestühls für San Pablo in Valladolid zu (vgl. Chico, Escultores, S.238 f)

4) Vgl. Castro, S.25

und Cristóbal und Juan Velázquez auf der anderen Seite vor. Francisco gibt als principal seinen Auftrag für den Hochaltar der Pfarrkirche von Nava del Rey den beiden anderen ensambladores weiter, d.h. seinem Vater und seinem Bruder[1]. Die Praxis der Überschreibung eines Auftrages an andere Personen muß verbreitet gewesen sein, denn aus einer urkundlichen Nachricht zu einem Altar in der Stadt Algete von 1613 ist zu ersehen, daß sich der Maler Gaspar Cerezo bei Vertragsabschluß verpflichten muß, ohne eine ausdrückliche Genehmigung der beiden Auftraggeber die übernommenen Arbeiten nicht weiterzugeben[2]. Ähnlich dürfen die escultores Diego de Velasco und Jerónimo Hernández, die gemeinsam einen Altar für das Kloster San Leandro in Sevilla (1582) fertigen sollen, die Ausführung dieses Werkes weder einem dritten übertragen noch sich gegenseitig überlassen[3].

Der Auftrag für ein Altarwerk wird freilich stets erst dann rechtskräftig, wenn ein oder mehrere Personen (fiadores) für den principal bürgen. Den 'fiadores' kommt u.a. die Bedeutung zu, daß sie im Falle des Ablebens des verantwortlichen principal dessen Funktion übernehmen müssen. Beim Abschluß des Kontraktes zwischen den Kanonikern der Kathedrale von Pamplona und dem principal Esteban de Obray (1540) über das Chorgestühl wird ein 'fiador' für den Fall gefordert, daß der principal vor der Vollendung der Arbeiten stirbt[4]. In den Vertragsbestimmungen für den Hochaltar von San Salvador in Tudela (1565) wird ebenfalls verlangt, daß der 'fiador' für die Fertigstellung der angefangenen Arbeiten garantiert[5]. Aus dem Text geht in diesem Fall freilich

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.233

2) Vgl. Perez Pastor, S.144 No.740

3) Lopez, Hernández - Montañés, S.240 "...ninguno de los dhos maestros pueda traspasar ni dar a otra persona ninguna ni el uno de ellos al otro la obra que les esta encargada sino que cada uno de ellos y entranbos juntos haga la obra con sus personas..."

4) Castro, S.24 "...pidian fiador para en caso que el muriese sin acabar el dicho coro..."

5) Vgl. Castro, S.74

nicht hervor, ob der 'fiador' Pedro Magallon, dessen Beruf nicht genannt ist, die Arbeiten nur als 'Unternehmer' hätte zu Ende bringen oder sie eigenhändig hätte ausführen sollen.

Die 'fiadores' müssen nach den urkundlichen Nachrichten vor allem Vertrauenswürdigkeit besitzen. Die Kirche Santa Maria Magdalena in Tudela fordert als Auftraggeberin für einen neuen Altar, daß alle diejenigen Bewerber, die nichts mit der Schreiner- bzw. Schnitzarbeit in irgendeiner Form zu tun haben, 'fiadores' stellen müssen, die erstens 600 Dukaten aufweisen können und zudem Bürger der Stadt sein sollen.[1] In diesem Fall übertrifft die zu leistende Bürgschaft von 600 Dukaten um fast das dreifache den schließlich vereinbarten Herstellungspreis von 264 Dukaten. Die Auftraggeber des Chorgestühls von San Pablo in Valladolid (1617)[2] und die des Hochaltares der Kathedrale von Plasencia[3] verlangen als wesentliche Bedingung lediglich, daß die 'fiadores' kreditwürdig bis zu den vereinbarten 6.000 bzw. 8.000 Dukaten sein müssen. Anstelle der 'fiadores' genügt es manchmal, daß die Künstler ihr festes und bewegliches Gut als Bürgschaft einsetzen, so wie es beispielsweise in einem 1545 mit dem Maler Tomas Peliguet abgeschlossenen Vertrag für einen Altar in Batea für D.Lorenzo de Heredia zum Ausdruck kommt[4]. Ebenso verfahren die vier an der Ausführung der Grabmäler der Marqueses de Poza in San Pablo in Palencia beteiligten Künstler, indem sie ihre Häuser und Grundstücke mit Hypotheken als Bürgschaft für

---

1) Castro, S.63 "...si por caso alguna persona o personas que no fueren maestros ni imaginarios ni maconeros, siendo personas avonadas y conocidas y obligandose en propia persona y dando fiadores llanos y avonados de seiscientos ducados...los tales fiadores ayan de ser y sean vezinos y moradores de la dicha ciudad..."

2) Vgl. Chico, Escultores, S.239

3) Vgl. Chico, Escultores, S.183

4) B.S.E.E.25, 1917, S.179 "A lo qual tener y cumplir la una parte y la otra se obligaron cada uno dellos sus personas y bienes assi mobles como sedientes, habidos y por haber en todo lugar..."

die kontraktgemäße Fertigstellung des Auftrags belegen[1]. Auch Alonso Berruguete gibt noch als berühmter Künstler und Hofmaler Karl V. in Form von Hypotheken auf einige Häuser, die er in Valladolid besitzt, zusätzlich neben der Nennung einer Reihe von 'fiadores', die Sicherheit für die Erfüllung des Auftrages (1558) für den Hochaltar der Kirche Santiago in Cáceres[2].

3. Notar und Zeugen

Die Fixierung einer vertraglichen Abmachung erfolgt im allgemeinen durch einen öffentlichen Schreiber oder Notar - wobei Schreiber und Notar ein und dieselbe Person sein kann - und erlangt ihre Rechtsgültigkeit durch die Unterschriften der beiden vertragschließenden Partner, sowie des fisdor, des Schreibers oder Notars und einer Reihe von Zeugen. So unterzeichnen z.B. den Vertrag zur Errichtung des Hochaltares der Kirche San Salvador in Tudela (1565) seitens des Auftraggebers der Vikar Juan de Cadreita, der Presbyter Migual Petrus, die Lizenziaten Juan de Corella und Miguel de Murillo, der als maconero bezeichnete ausführende Künstler Domingo de Segura, der fiador Pedro Magallon und der im Vertrag selbst als 'escribano publico' erscheinende, aber als Notar signierende Pedro Conchillos. Darüberhinaus läßt die auch in anderen Verträgen gebräuchliche Abschlußformulierung des Kontraktes 'ante mi el escribano y testigos infrascritos' noch erwarten, daß einige im Text namentlich genannte Bürger der Stadt als Zeugen das Dokument ebenfalls unterschrieben haben[3]. Aus der vorliegenden Veröffentlichung läßt sich jedoch nicht ersehen, ob die Unterschriften der betreffenden Zeugen tatsächlich

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.223

2) Martí y Monsó, S.160 "...doy por mis fiadores e principales pagadores a dona Juana de pereda mi muger...e yo alonso berruguete...ypoteco unas casas principales q yo tengo e poseo en esta...Vallid..."

3) Vgl. Castro, S.72 ff

gegeben wurden. Es kann in diesem Zusammenhang aber vermutet werden, daß sie des Schreibens nicht fähig waren und daher andere für sie mit unterzeichnet haben. Diese Vermutung kann durch ein Dokument von 1551 - eine 'carta de fianza y pago' für die erste Rate, die die Ausführenden des Hochaltares in Santa Maria Magdalena in Tudela erhalten - bestätigt werden. Hier heißt es, daß die vertragschließenden Parteien und Zeugen für sich und für diejenigen unterzeichnen, die des Schreibens unfähig sind[1)]

4. Ausschreibung

Bevor die jeweiligen Auftraggeber einen Vertrag mit einem bestimmten Meister abschließen, kann eine Ausschreibung des geplanten Altarvorhabens stattgefunden haben. So erfahren wir z.B., daß die Gemeinde der Pfarrkirche San Juan in Estella 1563 die Errichtung eines neuen Retablos plant. Aus dem Text der Ausschreibung geht hervor, daß für die Schreiner- und Schnitzarbeiten ein Betrag von 2000 Dukaten vorgesehen ist und daß diejenigen Künstler, die Interesse an der Ausführung des betreffenden Hochaltares zeigen, an einem festgesetzten Tag nach Estella zur eigentlichen Bewerbung eingeladen werden[2)]. Eine ähnliche Art der Ausschreibung ist aus Tudela überliefert. Bevor der schon er-

---

1) Castro, S.67 "...firmaron las dichas partes y testigos por ellos y por los que no savian escribir..."

2) Uranga, S.45 "Sea notorio a quantos esta çedula vieren, que en la Ciudad d'Estella en la perroquial yglesia de senor san Juan Vatista de la dicha ciudad se quiere hazer un rretablo en blanco de senblaje y talla y de ystorias de bulto de valor y precio de dos mil ducados o lo que se concertaren por lo qual los ofiçiales que quisieren venir a tratar y concertarse en entender en el dicho rretablo, se les notifica y haze saber que bengan a tratar y concertarse el segundo dia de pascua de queresma primera vénienté a la dicha Ciudad donde hallarán los mayordomos y diputados de la dicha yglesia con quien se concertarán y tratarán dello, con las condiciones que se les dirán y por que sea notorio a todos se mandaron dar e afixar esta cedula firmada del Sco de la dicha yglesia."

wähnte Altar in Santa Maria Magdalena (1551) in Angriff genommen wurde, hatte der Auftraggeber an die imaginarios, maconeros und die im Retablobau erfahrenen oficiales in Aragón, Kastilien und Navarra geschrieben, daß sich an dem Vorhaben interessierte Künstler zu einem festgesetzten Termin in der betreffenden Kirche einfinden sollen[1]. Eine erste Auswahl der Künstler wird in diesem Falle offensichtlich dadurch getroffen, daß nur bestimmte Personen in den festgelegten Regionen aufgefordert werden. Eine andere Art der Ausschreibung ist die Bekanntgabe des Altarvorhabens durch Anschlag an den Türen der Kirchen. Die Bestimmungen, nach denen der neue Hochaltar der Kirche Santa Maria la Antigua in Valladolid errichtet werden sollte, wurden an den Portalen der Antigua und weiterer, im einzelnen nicht genannter Kirchen Valladolids sowie an den Toren der Kathedralen von Palencia, Burgos, Toledo und anderer, ebenfalls nicht angegebener Städte drei Monate lang ausgehängt[2].

Über die Art, wie sich die Auswahl unter den sich bewerbenden Künstlern vollzogen hat, besitzen wir nähere Angaben aus Tudela, die den schon erwähnten Altar in Santa Maria Magdalena betreffen. Eine Wachskerze, die etwa 21 cm lang sein soll, wird in dem Moment angezündet, wie mit dem Aushandeln des Auftrags begonnen wird. Nachdem der öffentliche Ausrufer ('pregonero') die Bedingungen vorgelesen hat, fragt er, wer von den anwesenden Künstlern die betreffende Arbeit übernehmen und zu welchem Preis er sie ausführen will. Danach treten die Künstler einzeln vor und nennen ihren Preis. Die Angebote beginnen bei 500 Dukaten und sind, als die Kerze abgebrannt ist und damit das Ende der Verhandlung angezeigt ist, bis auf 200 Dukaten heruntergegangen. Den Auftrag zur Errichtung des Altares erhält schließlich - wie schon erwähnt - der Drechsler Joan Remi-

---

1) Castro, S.62 "...escrivir a Aragon, Castilla y Navarra a maestros imaginarios y maconeros y officiales del dicho officio de semejantes retablos..."

2) Vgl. Martí y Monsó, S.332

rez[1]. Für die Herstellung eines Retablos für das Colegio San Basilio el Magno in Sevilla liegen die Angebote der sich bewerbenden Künstler zwischen 2.500 und 700 Dukaten. Für die Summe von 700 Dukaten verpflichtet sich 1635 Fernando de los Rios zur Herstellung des Werkes[2]. Auch um den Hochaltar von San Miguel in Valladolid bewerben sich 1606 mehrere Künstler. Die Offerten bewegen sich zwischen 1.200 ducados, was etwa dem Wert von 13.200 reales entspricht, und nur 5.000 reales, für die der maestro arquiteto ensamblador Cristóbal Velázquez den Zuschlag erhält[3]. Es zeigt sich, wie sehr sich die Auftraggeber von der Wirtschaftlichkeit der Angebote bestimmen lassen, indem sie in den genannten Fällen immer demjenigen den Auftrag erteilten, der das preisgünstigste Angebot vorgelegt hatte.

5. Lizenz

Ein zwischen dem Auftraggeber und dem ausführenden Künstler geschlossener Vertrag kann im allgemeinen erst dann seine Rechtsgültigkeit erlangen, wenn eine übergeordnete Instanz ihre Zustimmung gegeben hat. Diese Genehmigung wird wohl in den meisten Fällen vorgelegen haben, wenn sie auch nicht in allen dieser Untersuchung zugrundeliegenden Vertragsbeispielen ausdrücklich erwähnt wird. In der Regel erteilen die Lizenz der zuständige Erzbischof oder Bischof und gegebenenfalls deren Vertreter, die 'provisores' oder 'visitadores'. Der 'visitador', der z.B. für die Kirche Santa Eulalia in Palenzuela (1591) zuständig ist, prüft die

---

1) Castro, S.65 "...que apregonase publicamente las dichas capitulaciones y ansi vien mandaron encender una candela de cera, que seria casi un palmo de filera...el dicho pregonero tomo en las manos las dichas capitulaciones y comenco a pregonarlas diziendo quien queria hazer el dicho retablo con las dichas condiciones y quien lo queria poner en estado, que saliese adelante y dixese que por quanto precio haria el dicho retablo y que se remataria la dicha obra al remate de la dicha candela..."

2) Vgl. López, Arquitectos, S.163

3) Vgl. Martí y Monsó, S.394

Fähigkeiten des beauftragten principal und gibt, nachdem er diese für gut befunden hat, die Erlaubnis, mit den Arbeiten an dem geplanten Altarwerk zu beginnen[1]. 1618 heißt es in einem Erlaubnisschreiben der 'provisores' des Erzbischofs von Burgos, das sich auf einen zu errichtenden Altar in der Pfarrkirche von Villaespasa bezieht, daß sie sowohl die Notwendigkeit der Erstellung eines neuen Altares eingesehen wie auch den Riß und die Ausführungsbestimmungen studiert haben. Daraufhin erteilen sie die Erlaubnis, mit den Arbeiten anzufangen[2]. Allein von der künstlerischen Fähigkeit ('abelidad') der ausführenden Künstler hängt die Erlaubnis zur Errichtung eines Altares in San Agustin in Capillas (Palencia) ab, die der Bischof von León dem entallador Juan Mateo de Bolduque und seinen Brüdern 1568 erteilt. Die Gemeinde hatte schon vorher gesonderte Verträge in bezug auf den betreffenden Altar mit Inocencio Berruguete und Juan Mateo de Bolduque abgeschlossen. Der Bischof bestimmt jedoch, daß nur das mit Juan Mateo de Bolduque getroffene Abkommen Gültigkeit habe[3]. Auch in den Vertragsdokumenten, die sich auf Altarwerke in der Kathedrale von Burgo de Osma, in Alcalá de Guadiara und im Hospital de la Caridad in Illescas beziehen, lassen sich derartige Genehmigungen nachweisen[4]. Zusammenfassend können wir sagen, daß die Begutachter ihre Genehmigung nach verschiedenen Kriterien erteilen: nämlich erstens nach der Notwendigkeit der Herstellung eines neuen Retablos und

---

1) Cortes, S.105 "...por la presente permitimos y damos licencia...a vos ernando ynestosa...porque somos ynformados...que sois persona perita e suficiente en el dicho arte de escultura y arquitetura y que areis las dichas obras bien..."

2) Bol. Fernán Gonzáles, 130, 1955, S.426 "...la dicha iglesia tenia necesidad de que en ella se hiciese el retablo principal del altar mayor...y para ello tenia hecha traza y condiciones lo qual por nos visto... permitimos y damos licencia..."

3) Vgl. Chico, Escultores, S.78 f

4) Vgl. für Burgo de Osma: B.S.C.E.2. Serie Bd.2, S.32 - für Alcalá de Guadiara: López, Retablos, S.153 f - für Illescas: A.E.A.y A.VIII, 1927, S.172 fol.3

zweitens nach der künstlerischen Zuverlässigkeit der mit der Ausführung beauftragten Kräfte und nach dem Charakter des vorgelegten Altarrisses. Die Frage nach der Notwendigkeit eines neuen Retablos spielt vor allem dann eine Rolle, wenn die betreffende Gemeinde nicht in der Lage ist, das von ihr geplante Altarvorhaben aus eigenen Mitteln zu bestreiten. So bittet z.B. die Gemeinde der Kirche des Hl. Jakobus in Malaga (1674) den für sie zuständigen Bischof um einen neuen, dem Titelheiligen der Kirche geweihten Altar. Sie hebt hervor, daß sie eine Reliquie und eine wundertätige Statue des Hl.Jakobus besitze, für die der vorhandene Retablo keinen geeigneten Rahmen biete. Wie sich aus dem Antwortschreiben des Bischofs ergibt, hat dieser sich persönlich von der Armseligkeit des alten Altares überzeugt; er ordnet daraufhin die Errichtung eines neuen Retablo an, die sein 'visitador general' und sein 'mayordomo general de las fabricas' in die Wege leiten sollen[1].

6. Konventionalstrafe

Die vertraglichen Abmachungen beschließt im allgemeinen eine nähere Angabe über den Zeitpunkt, bis zu dem das betreffende Altarwerk fertiggestellt sein soll. Die in den Kontrakten festgelegten Bestimmungen über den von Seiten des Auftraggebers dem Künstler zur Ausführung gewährten Zeitraum können im einzelnen sehr weit differieren, da - wie wir bereits gesehen haben - die für die Vollendung eines Altarvorhabens notwendige Arbeitszeit von verschiedenen Faktoren abhängig sein kann. In diesem Zusammenhang spielt nicht nur die Größe des geplanten Altares, sondern z.B. auch die Frage eine Rolle, wieviele Personen die Arbeit ausführen, wie die Anwesenheit des principal geregelt ist und in wieweit Gemeinschaftsverträge zwischen einzelnen Künstlern und Handwerkern bestehen, die eine relativ zügige Abwicklung der Errichtung des betreffenden Werkes ermögli-

---

1) Vgl. Llordén, Escultores, S.236

chen. Die jeweiligen Auftraggeber suchen oft die termingemäße Vollendung eines Altarvorhabens dadurch sicherzustellen, daß sie sich für den Fall einer Fristüberschreitung die Erhebung einer Konventionalstrafe vertraglich vorbehalten. Montañés werden für die Errichtung des Hochaltares in der Kirche San Isidro in Campo-Santiponce (1609) anderthalb Jahre zugebilligt; der Vertrag legt fest, daß dem Künstler über den zugestandenen Termin hinaus noch ein Spielraum von zwei bis drei Monaten gewährt wird, daß aber nach Ablauf dieser Frist Montañés pro Woche 10 Dukaten von seinem Lohn abgezogen werden sollen[1]. Im Kontrakt von 1524 zwischen Damián Forment und der Kirche der Magdalena in Zaragoza wird festgelegt, daß der Meister, sollte der Zeitraum der auf neun Jahre befristeten Arbeitsdauer überschritten werden, 1000 sueldos, d.h. den 18.Teil seines Gesamtverdienstes, zu zahlen hat[2]. Cristóbal Velázquez wird 1604 eine Strafe von 500 reales - also der vierte Teil seines gesamten Verdienstes von 2000 reales - angedroht, falls er die festgesetzte Zeit für die Ausbesserung des von Estéban Jordán in der Pfarrkirche von Alaéjos errichteten Hochaltares nicht einhält[3]. Für den Fall einer eventuellen Fristüberschreitung bedingen sich einige Auftraggeber noch zusätzlich aus, den beauftragten Künstler entweder auf seine eigenen Kosten weiterarbeiten zu lassen oder auf seine Kosten einen anderen mit der Vollendung des Werkes zu beauftragen. Gegebenenfalls verlangen sie sogar von dem principal die ihm bereits ausgezahlten Vorschüsse zurück. Der Vertrag (1536) mit Felipe de Borgona über zwei Grabmäler im Kloster San Jerónimo in Espeja (Soria) legt ausdrücklich fest, daß bei Nichteinhaltung der vereinbarten Frist von zwei Jahren der auftragerteilende Bischof sich

---

1) Doc.And.II, 1928, S.50 "...sino acabare la dicha obra dentro del ano y medio arriba contenido e dos e tres meses a lo mas largo pasado este dicho tiempo si no lo oviere acabado se le quiten por cada semana que mas se detuviere diez ducados..."

2) Vgl. Abizanda II, S.203

3) Vgl. Cortes, S.132

vorbehalte, den Künstler auf eigene Kosten weiterarbeiten zu lassen oder die Einstellung der Arbeiten zu verfügen und den bis dahin ausgezahlten Betrag zurückzufordern. Darüberhinaus soll der Künstler im Fall einer Terminüberschreitung die für die Grabmäler zugerichtete Kirchenwand wieder in ihren ursprünglichen Zustand versetzen[1]. Eine ähnliche Bestimmung erscheint im Vertrag (1601) zur Errichtung eines Altares in Cortegana: der mayordomo der Kirche sichert sich bei einer Überschreitung des für die Vollendung festgelegten Zeitpunktes das Recht zur Entscheidung darüber, ob er den Altar übernehmen oder ihn dem Künstler überlassen will; im Fall der Nichtannahme des Werkes müssen der principal Pedro de Mora oder seine fiadores - wie ausdrücklich hervorgehoben wird - die ihnen bis zu diesem Zeitpunkt geleisteten Zahlungen zuzüglich einer Konventionalstrafe von 300 Dukaten zurückerstatten[2]. Das Kloster Nuestra Senora de la Merced de Descalzos in Cádiz stellt Josefe de Tejedo 1649 für die Errichtung eines Retablo eine Frist von acht Monaten und behält sich im Falle einer nicht termingemäßen Ausführung des Auftrages vor, geeignete Personen heranzuziehen, die den Altar auf Kosten des principal zu Ende führen[3].

Bedeutet innerhalb der vertraglichen Bestimmungen die Androhung einer Konventionalstrafe eine gewisse Sicherung des Auftraggebers gegen eventuelle Säumigkeit des Künstlers, so kann aus der gleichen Absicht heraus auch eine Prämie für die rechtzeitige Ablieferung ausgesetzt werden. Beide Arten der Terminsicherung werden von den Auftraggebern für die escultura des Hochaltares im Kloster Las Huelgas Reales (1613) in Valladolid angewendet: für die fristgemäße Fertigstellung der besagten Arbeiten innerhalb eines Jahres wird

---

1) A.E.A.y A.XXVI, 1933, S.122 "...no lo cunpliendo que sea en eleccion del senor obispo hacerle acavar la obra a costa de maestre felipe o hacerle volver los dineros y que el contrato sea ensi ninguno---tornando la pared en perficion."

2) Vgl. López, Retablos, S.14

3) Vgl. Documentes Cadiz, Cuaderno I, S.37

Fernández einerseits eine Prämie von 100 Dukaten versprochen wie ihm andererseits angedroht wird, daß der Auftraggeber im Falle einer Nichteinhaltung der vertraglich geregelten Arbeitsdauer sich vorbehält, neue Meister mit der Fertigstellung der escultura zu betrauen, die Fernández dann seinerseits entlohnen muß[1].

Eine besondere Notlage tritt natürlich ein, wenn der beauftragte Künstler während der sich oft lange hinziehenden Arbeitszeit stirbt. In diesem Fall müssen die bereits genannten 'fiadores' die auftragsgemäße Fortführung und die Fertigstellung der Arbeit gewährleisten. Aus einigen Dokumenten erfahren wir, daß für den genannten Fall auch die Auftraggeber sich vorbehalten, von sich aus gegebenenfalls einen Künstler zu bestimmen, der noch ausstehende Arbeiten übernimmt und abschließt. Der oben zitierte Vertrag mit Fernández weist für den eventuellen Todesfall des Künstlers folgendes Übereinkommen auf: weder die Erben oder die Testamentsvollstrecker noch irgend eine andere Person dürfen das begonnene Werk zu Ende führen. Das Kloster verpflichtet sich zur Übernahme der bereits ausgeführten Altarteile und will für diese entweder den von zwei Meistern taxierten Preis oder den schon vorher mit Fernández ausgemachten Betrag für einzelne Figuren und Szenen den Erben bezahlen. Der Auftraggeber behält sich aber das Recht vor, im Fall eines Abbruches der Arbeiten durch Todesfall die für noch nicht geleistete Schnitzwerke schon gezahlten Beträge von den Erben und Gläubigern zurückzuverlangen[2].
Die Gemeinde von Medina de Rioseco beauftragt Estéban Jordan mit der Vollendung des von Juan de Juni begonnenen Altarwerkes in der Kirche Santa Maria, obwohl letzterer in seinem Testament für die Fortführung der Arbeiten ausdrücklich den Bildhauer Juan de Ancheta vorgeschlagen und das damit begründet hatte, daß es keine andere Persönlich-

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.164 ff
2) Vgl. Chico, Escultores, S.164 f

keit in der Schnitzkunst gebe, dem man die Fertigstellung des Altares anvertrauen könne[1].

---

1) Martí y Monsó, S.365 "...tengo a la dha yglessia la encarguen y den hazer a Juan de ancheta escultor... que es persona muy perita abil y suficiente y de los mas esperitos que ay en todo este rreyno de Castilla para acabar y proseguir la dcha obra...no ay otra persona ninguna del dcho arte de quien se pueda fiar la dcha obra..."

IV. Die finanziellen Vereinbarungen

1. Art der Zahlung

Der Preis für die in Auftrag gegebenen Altarwerke wird im allgemeinen in den Kontrakten in den am meisten verbreiteten Währungen angegeben, wobei die am häufigsten verwendeten Währungseinheiten maravedis, reales oder ducados sind; weitaus seltener wird der Betrag für ein geplantes Werk in Zahlungsmitteln wie sueldos, escudos und florines ausgedrückt. Die katholischen Könige hatten schon 1497 in Medina del Campo den Wert des Dukaten bzw. der reales oder maravedis festgelegt: sie bestimmten, daß der Dukat aus Feingold von 23 Karat sein sollte und dem Wert von 11 reales und einem maravedi oder 375 maravedis (mrs.) zu entsprechen habe[1].

Neben der Zahlung eines festgelegten Betrages in einer bestimmten Währungseinheit wird weitaus seltener eine Begleichung in Naturalien abgemacht. Diese Art der Zahlung bleibt jedoch - wie sich noch zeigen wird - auf die erste Hälfte des 16.Jahrhunderts beschränkt. Dem als principal fungierenden Jaques Bernal soll, gemäß des 1526 abgeschlossenen Vertrages, die für den Hochaltar der Pfarrkirche von Castroverde de Campos vorgesehene Summe von 65.000 mrs. in der folgenden Form ausgezahlt werden: 30.000 mrs. erhält Bernal als erste Rate im Jahr des Vertragsabschlusses; den noch ausstehenden Betrag will die Gemeinde durch ihre jährlichen Getreideerträge decken. Die jeweiligen Erlöse aus dem Verkauf der Gerste im März und des Weizen im Mai eines jeden Jahren sollen die Raten für den Künstler bilden[2]. Als Teilzahlung für den Retablo von Berlanga

---

1) Vgl. hierzu unter den jeweiligen Stichworten die Angaben im Wörterbuch der spanischen Akademie.
1 sueldo = 1/2 real; 1 florin = 8 reales; 1 escudo = 8 reales.

2) Vgl. Cortes, S.18 "...los otros maravedis restantes para complir los dichos sesenta e cinco mill maravedis vos los a de dar e pagar la dicha yglesia e daremos e paga-

de Duero erhält der principal Juan de Aleas 1553 17 Scheffel (fanegas) Getreide, also etwa 263,5 kg, deren Wert sich nach dem zu der betreffenden Zeit gültigen Kurs auf dem Markt von Berlanga richtet[1]. In dem Vertrag für einen Altar in Javierre (1500) wird bestimmt, daß der ausführende Künstler verpflichtet sei, falls die auftragerteilende Gemeinde in Geldmangel geraten sollte, auch Naturalien wie etwa Getreide, Wolle, Maultiere, Rinder, Hammel, Schafe, Ochsen als Zahlungsmittel anzunehmen[2]. Der Besitz des Auftraggebers an Naturalien stellt für den Künstler eine gewisse Garantie für seine Forderungen dar. So kann sogar wie im folgenden Beispiel die mit ihren Zahlungen in Rückstand geratene Gemeinde von Mondéjar veranlaßt werden, ihren Besitz an Naturalien zu verkaufen, um von dem Erlös die Schulden gegenüber den Künstlern zu begleichen, die den Altar ausgeführt haben. Schon 1555 wenden sich der Bildhauer Bautista Vazquez und der Maler Juan Correa de Vivar während ihrer Arbeit am Hochaltar der Pfarrkirche von Mondéjar mit der Bitte an den Erzbischof von Toledo, daß dieser die Gemeinde dazu bewegen möge, ihren Besitz von 1.500 fanegas Getreide (Weizen und Gerste) zu verkaufen, um davon die beiden Künstler zu entlohnen, da andernfalls der zügige Fortgang der Arbeiten ins Stocken geraten müsse. Der Erzbischof gibt auf der Rückseite der Bittschrift seinem visitador die Anweisung, das Getreide der Gemeinde zu verkaufen, damit von dem Erlös die Schulden des Auftraggebers getilgt werden können[3]. Daß die Zahlungen der jeweiligen Altar-

---

noch 2) (von der Vorseite): remos como lo rentaren las rentas de la dicha yglesia en los anos siguientes adelante, tomando vosotros el pan de la yglesia para pago dello lo que cada un año toviere, vendido el trigo al precio que en cada un ano valyere en el mes de mayo de cada un año e la çevada a como valyere en el mes de marco de cada un ano..."

1) Vgl. Celtiberia, Revista del Centro de Estudios Sorianos, Soria 1953 Nr.6, S.194

2) S.A.A.IV, 1952, S.68 "...es condicion que en no poder aver dineros de los dichos concello que el dicho maestre Francin sia tenido de tomar dinaradas como son trigo, lana, muleta joven, o baga, o carnero, o ovellya, o bu ey...

3) Vgl. B.S.E.E.XLIII, IV. Trimestre, 1935, S.285 f

besteller in sehr vielen Fällen nicht vertragsgemäß erfolgten, zeigen neben derartigen Bittgesuchen auch die Schuldaufstellungen in den Testamenten der Künstler. Der als 'maestro arquitecto ensamblador' bezeichnete Juan de Muniátegui führt z.B. in seinem Testament von 1612 eine ganze Reihe von Auftraggebern auf, die ihm die für geleistete Arbeit zustehenden Beträge noch nicht bezahlt haben. Hier befindet sich unter den Schuldnern sogar die Königin Margarita de Austria[1]. Die Witwe von Felipe Vigarni klagt 1556 die Zahlungen ein, die ihrem schon 1543 verstorbenen Mann für einige Arbeiten am Chorgestühl der Kathedrale von Toledo vertraglich zuerkannt worden waren[2].

Der für die Errichtung eines Altarwerkes zu zahlende Preis wird im allgemeinen bereits in den Verträgen festgelegt, so daß - wie sich noch zeigen wird - bei der Abschätzung der vollendeten Werke der jeweilige Betrag zumeist nur bestätigt wird. Der vereinbarte Preis wird in der Regel in mehreren Raten bezahlt. Daher beziehen sich die Abmachungen in den Kontrakten vor allem auf die verschiedenen Zahlungstermine. In einem Abkommen für einen Altar in San Miguel in Sevilla (1560) werden die vorgesehenen Termine für die Entrichtung der einzelnen Raten so festgelegt, daß die erste Rate unmittelbar nach Vertragsabschluß, die zweite nach der Fertigstellung der Hälfte des Auftrags und die dritte und letzte nach der Aufstellung und Taxierung des betreffenden Werkes in noch ungefaßtem Zustand ('en blanco') erfolgen soll[3]. Für Junis Retabloarbeiten in der Familienkapelle der Benavente in der Kirche Santa Maria in Medina de Rioseco wird eine Begleichung in vier Raten vereinbart. In diesem Fall ist in dem Gesamtpreis bereits die Summe für die Kosten der Bemalung mitenthalten, die in dem vorigen Beispiel nicht berücksichtigt war. Juni erhält nach Beginn der Arbeit die erste Anzahlung, nach der Fertigstellung der

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.129
2) Vgl. Zarco del Valle, S.256 ff
3) Vgl. López, Hernández - Montanés, S.35

Schnitzarbeiten 'en blanco' die zweite, vor der Bemalung die dritte und nach der Aufstellung des gefaßten Werkes die letzte Rate[1]. Gregorio Fernández, der die vollplastischen Figuren und die Reliefs, also die gesamte escultura, für den Hochaltar des Klosters Las Huelgas Reales in Valladolid (1613) zu arbeiten hat, bekommt seinen Verdienst von 1.300 Dukaten folgendermaßen ausgezahlt: innerhalb von 8 Tagen nach Vertragsabschluß das erste Drittel, damit er die Arbeiten beginnen kann, das zweite Drittel, nachdem er die Plastik des ersten Geschosses fertiggestellt hat, und den Rest nach der Vollendung der übrigen Schnitzarbeiten, deren Einfügung in den Schrein und der abgeschlossenen Abschätzung[2]. Aus den Abmachungen zur Errichtung des Hochaltares der Colegiata in Villagarcía de Campos (1579) geht deutlich hervor, daß die Zahlungen, die unmittelbar nach dem Vertragsabschluß erfolgen sollen, die Grundlage der Materialbeschaffung für das geplante Werk bilden. Es wird im einzelnen festgelegt, daß der ausführende Künstler von den 2.200 Dukaten des Gesamtpreises die erste Anzahlung von 150 Dukaten zum Kauf des notwendigen Holzes verwenden soll und die 2. Rate von 100 Dukaten für die Anschaffung des Alabasters. Darüberhinaus werden ihm monatlich 40 Dukaten für die Entlohnung der oficiales zugestanden. Erst nach der Vollendung und Aufstellung des Retablo soll ihm der Restbetrag ausgezahlt werden[3]. In einem Kontrakt (1500) mit Peti Juan anläßlich der Errichtung eines nicht näher bezeichneten Retablo in der Kathedrale von Toledo wird eine andere Art der Zahlung vereinbart. Es wird ausgemacht, daß Peti Juan als principal jeden Tag 100 mrs. erhält, während die übrigen mitarbeitenden Künstler alle fünfzehn Tage direkt vom Auftraggeber einen im Vertragstext nicht genannten Betrag ausgezahlt bekommen[4]. Die Zahlungen für den Hochaltar der Kirche Santa Maria in

---

1) Vgl. Bol.Vall.IV, 1933/34, S.355
2) Vgl. Chico, Escultores, S.165
3) Vgl. Chico, Medina de Rioseco, Bd.II, 1959, S.160
4) Vgl. Zarco del Valle, S.34

Tordesillas (1655) werden wöchentlich vorgenommen, und zwar jeweils 250 reales während der auf drei Jahre vereinbarten Arbeitszeit[1]. Für die Mehrzahl der hier angeführten Fälle ergibt sich, daß die Zahlungen entweder in Form von einzelnen relativ großen Teilbeträgen geleistet werden oder daß die Auftraggeber kleinere Summen in regelmäßigen Abständen während der gesamten im voraus feststehenden Arbeitszeit den Künstlern und Handwerkern als Lohn entrichten. Wird eine Ratenzahlung vereinbart, dann ist die erste Anzahlung, die vor allem für die Materialbeschaffung wichtig gewesen sein wird, zumeist unmittelbar nach dem Vertragsabschluß fällig; die letzte Zahlung erfolgt nach der Aufstellung und Taxierung des fertigen Werkes, während die im Laufe der Ausführung zu leistenden Raten wiederholt auf bestimmte fertiggestellte Teilstücke der Arbeit sich beziehen.

2. Preise einiger Altarwerke und Einzelfiguren

Nachdem auf die verschiedenen Abmachungen über die einzelnen Zahlungsarten und deren Zeitpunkt eingegangen worden ist, soll im folgenden der Preis für einige Altarwerke in Form einer Tabelle aufgezeigt werden.

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.314

Altar und Ort der Errichtung	Künstler	Jahr des Vertragsabschlusses	Preis in Dukaten
Hochaltar in San Pablo in Zaragoza	Damián Forment		
en blanco		1511	10.000 sueldos (ca. 455 Dukaten)
Fassung		1517	1.200 sueldos (ca. 55 Dukaten)
(Abizanda I, S. 81 ff.)			
Hochaltar in Santa Maria la Antigua in Valladolid (Marti y Monso, S. 327 ff.)	Juan de Juni	1545	2.400 (incl. Bemalu
Hochaltar im Kloster der Santisima Trinidad in Valladolid (Marti y Monso, S. 180 f.)	Inocencio Berruguete (imaginerio) und Miguel de Barreda (pintor)	1551	3.000 (incl. Bemalung)
Hochaltar in der Magdalena in Valladolid	Estéban Jordan	1571	
en blanco			1.500
Fassung			1.750
(Agapito, Bd. I, S. 222)			
Hochaltar im Kloster Santa Cruz in Valladolid (González, Estéban Jordán, 1952, S. 64 f.)	Estéban Jordan	1572	1.000 (incl. Bemalung)

in Medina de Rioseco			
en blanco (Chico, Escultores, S. 50)		1573	8.000
Fassung (Rev. Hist. 7, 1925, S. 107)	Pedro de Oña	1601	7.000
Hochaltar in der Pfarrkirche von Cáseda (A.E.A. 53, 1942, S. 239)	Juan de Ancheta	1576	4.200
Hochaltar der Colegiata in Villagarcía de Campos (Chico, Medina de Rioseco II, S. 158 ff.)	Juan de Torrecilla	1579	2.200
Hochaltar in Santa Maria in Alaéjos			
en blanco (Gonzales, Estéban Jordán, 1952, S. 89 ff.)	Estéban Jordán	1590	3.100
Fassung (Cortes S. 83)	Francisco Martinez	1604	3.000
Hochaltar in Santa Eulalia in Palenzuela (Cortes S. 105 ff.)	Hernando Inestosa	1591	4.513
Hochaltar in der Angustinas in Valladolid Arquitectura und Escultura	Cristóbal Velázquez	1600	
			618

Fassung (Gonzales, Escultura Barrocca, S. 49 u. 176)		1605	545
Hochaltar in Santa Clara in Sevilla	Martinez Montanes	1621	
en blanco			4.500
Fassung			1.500
(López, Retablos, S. 50 ff.)			
Hochaltar in der Kathedrale von Placencia			
Ensamblaje	Juan und Cristóbal Velázquez	1624	4.000
Escultura	Gregorio Fernández	1625	7.000
(Gonzales, Escultura Barocca, S. 49 u. 226)			

Nur wenige Kontrakte erwähnen die Preise für Einzelfiguren, Figurengruppen oder Reliefs. Für Gregorio Fernández liegen uns aus verschiedenen Zeitabschnitten mehrere Preisangaben über einzelne Arbeiten vor. Im Vertrag zu dem Hochaltar von San Miguel in Valladolid werden 1606 Gregorio Fernández folgende Zahlungen versprochen: für die kleineren Figuren, von denen fünf etwa achtzig cm (2 pies 2 dedos)[1] und vier etwa 50 cm (1 pie 2 dedos) hoch sein sollen, pro Figur 73 reales; für die größeren 9 Figuren, die alle etwa 198 cm (sechsenhalb pies) hoch sein müssen und für die Darstellung eines Gottvater zusammen 3650 reales, für jede Figur also etwa 365 reales. Für die Fertigung der Figur des Titelheiligen, die jedenfalls größer und sorgfältiger gearbeitet werden mußte, bekommt er gemäß einer Zahlungsanweisung 604 reales, also etwa 55 Dukaten[2]. Für jede Figur im Hochaltar in Lerma, die 'al natural' gearbeitet sein mußte, die also etwa 150-170 cm groß gewesen sein wird, werden Fernández im Jahre 1615 60 Dukaten berechnet[3]. Der in diesem Fall gezahlte Preis von 60 Dukaten pro Statue übersteigt sogar noch den Betrag, der in dem zeitlich früheren Auftrag allein für die besonders wichtige Mittelfigur berechnet war. Es darf vielleicht angenommen werden, daß die Arbeiten des Fernández in dem zwischen den beiden Kontrakten liegenden Zeitraum erheblich in ihrem Wert gestiegen waren. Der zuletzt genannte Preis von 60 Dukaten pro Figur läßt sich in etwa mit den 50 Dukaten vergleichen, die dem escultor Juan Bautista für das Schnitzen einer 7 palmos[4] (ca. 150 cm) hohen Andachtsfigur der Hl. Katharina in einem Vertrag von 1588 zugesichert werden. Für die Bemalung dieses Werkes wird dieselbe Summe veranschlagt[5]. Hingegen soll Francisco de Ocampo für eine sechseinhalb palmos hohe Figur en blanco, die San Nicolas de Tolentino darstellt, lt. Vertrag von 1603

---

1) 1 pie = 29 cm; 1 dedo = 1/2 palmo = 10,5 cm
2) Vgl. Marti y Monsó, S.394 f
3) Vgl. Chico, Escultores, S.171
4) 1 palmo = 21 cm
5) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.38 f

20 Dukaten erhalten[1], während dem Bildschnitzer José Micael 1630 allein für das Arbeiten eines Kopfes und der Hände einer Madonna, die für eine 'imagen de vestir' bestimmt waren, 11 Dukaten zuerkannt werden[2]. Juan de Ancheta erhält für die noch vorhandene vollplastische Darstellung der Himmelfahrt Mariae in der Mittelbahn des Hochaltares der Kathedrale von Burgos 550 Dukaten[3] und Montañés für jede Szene im Hochaltar der Santiago-Kirche in Alcalá de Guadaira (1626) 150 Dukaten[4]. Felipe Vigarni werden 1500 für jedes szenische Relief in der vertikalen Mittelreihe des Hochaltares in der Kathedrale von Toledo 100 Dukaten berechnet[5].

3. Verhältnis der Kosten eines ungefaßten zu einem gefaßten Altarwerk

Im folgenden soll versucht werden, anhand der leider nur in wenigen Kontrakten getrennt aufgeführten Preisangaben einige Aufschlüsse über die Kosten der Schnitzarbeiten im Verhältnis zu denen der Fassung zu gewinnen.

In den meisten Fällen sind die Aufwendungen für die Ausführung der Schnitzarbeiten etwa gleich wie die für die Herstellung der Bemalung. Für den Hochaltar der Angustias in Valladolid (1600) werden 618 Dukaten für das Schnitzen und 545 für die anschließende Fassung bezahlt[6]. Für den Retablo mayor in Santa Maria in Medina de Ríoseco ist das Verhältnis 8.000 zu 7.000 Dukaten, wobei die einzelnen Verträge für die Schnitzarbeiten 1573 und für die Fassung 1601 geschlossen wurden[7]. In bezug auf den von Estéban

---

1) Vgl. Doc.And.II, 1928, S.57
2) Vgl. Llordén, Escultores, S.162
3) Vgl. Martí y Monsó, S.484
4) Vgl. López, Retablos, S.152 ff
5) Vgl. Zarco del Valle, S.35
6) Vgl. González, Escultura, S.49
7) Vgl. für den Vertrag von 1573 Chico, Escultores, S.50 und für den Vertrag von 1601 Rev.Hist.7, 1925, S.107

Jordán ausgeführten Hochaltar der Pfarrkirche Santa Maria in Alaéjos (Valladolid) werden folgende Preise vereinbart: für die Errichtung des Werkes, das aus zwei Geschossen mit sieben großen figürlichen Gruppen und vier Einzelfiguren besteht, wozu noch die plastischen Arbeiten in der Predella und in der Attikazone gerechnet werden müssen sowie die reiche Dekoration der Friese, Gebälke und Giebel, werden 1590 3.100 Dukaten und für die Bemalung 1604 der Betrag von 3.000 Dukaten angesetzt[1]. Der ebenfalls von Jordán geschnitzte Hochaltar der Magdalenenkirche in Valladolid (1571), der sogar aus drei Geschossen besteht, aber eine nicht ganz so reiche und vor allem flachere plastische Dekoration aufweist, kostet en blanco 1.500 Dukaten, während für seine Bemalung 1.750 Dukaten berechnet werden[2]. In ähnlicher Weise verhalten sich die Preise hinsichtlich der Einzelfiguren. Gregorio Fernández erhält - wie wir bereits sahen - für das Schnitzen der Mittelfigur des Erzengel Michael für den Hochaltar von San Miguel in Valladolid 604 reales, während für das Fassen der Statue 610 reales gezahlt werden[3]. Für die Fertigung einer Figur der Hl. Katharina bekommt Juan Bautista (1588) 50 Dukaten; den gleichen Betrag kostete auch die Fassung[4]. Aufschlußreich in bezug auf die Bewertung der einzelnen Arbeitsleistungen sind die in den verschiedenen Taxierungsberichten enthaltenen Preisangaben, die Grecos Altar im Hospital von Illescas betreffen. In der dritten Abschätzung sind folgende im einzelnen nicht näher detaillierte Beträge angeführt: für die Vergoldung des Werkes und für die Ausführung der Gemälde sind 24.973 reales angesetzt, für das Material, die Herstellung der ensamblaje und der escultura, die Unterweisung und Entlohnung der oficiales, die Ausführung der Entwürfe und die Aufstellung werden insgesamt 28.360

---

1) Vgl. González, Jordán, S.91 und Abb.30. Für den Bemalungsvertrag vgl. Cortes, S.83

2) Vgl. González, Jordan, S.61 und Abb.8

3) Vgl. Martí y Monsó, S.394

4) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.38 f

reales berechnet[1]. Interessant sind die Angaben der späteren vierten tasacion, die die einzelnen Beträge in spezieller Unterscheidung enthält. Die verschiedenen Posten dieser Abschätzung lauten folgendermaßen: für 'oro mate' 163.488 mrs., für 'oro brunido' 295.828 mrs., für 'encarnado, estofado' und 'grabado', also für die Fassung insgesamt 4.500 mrs[2], für pintura ("charidad, coronacion, nacimiento y encarnacion") also für die vier Gemälde 79.900 mrs., für escultura ("prophetas, serafines, virtudes, angelos, cornisa, capiteles") 128.860 mrs. und für madera, ensamblaje, asiento, caminos und maestria 112.302 mrs., was einen Gesamtbetrag von 784.878 mrs. ergibt[3]. Aus diesen Angaben läßt sich entnehmen, daß die Kosten für die Vergoldung, Bemalung und für die Gemälde höher angesetzt sind als die für die plastischen Arbeiten. Allerdings muß berücksichtigt werden, daß nur der ungemein hohe Wert des Goldes diese Veranschlagung rechtfertigt, denn allein für das 'oro brunido' und das 'oro mate' werden insgesamt 459.316 mrs. berechnet, ein Betrag also, der mehr als die Hälfte der Gesamtkosten ausmacht. Daß der Materialwert des Goldes die relativ hohen Kosten für die Fassung im wesentlichen bestimmt, läßt auch das folgende Beispiel erkennen: anläßlich der Errichtung des Hochaltares in der Pfarrkirche von Mondéjar werden 1560 allein für das Gold 80.000 mrs. ausgegeben; der gleiche Betrag wird auch für die Farben und die Ausführung der Fassung, wobei die Gemälde nicht berücksichtigt sind, aufgewendet, so daß die Gesamtkosten der Bemalung 160.000 mrs. betragen, denen eine Summe von 112.500 mrs. für die Herstellung des betreffenden Altares en blanco gegenübersteht. Das Altarwerk besteht aus drei Geschossen mit 6 Tafelgemälden, die jeweils von Figuren gerahmt werden. Zu diesen 12 Figuren sind noch die Mittelfigur der Magdalena,

---

1) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.183 fol.53

2) encarnar, estofar und grabar sind einzelne Tätigkeiten innerhalb der Bemalung, auf die noch in einem gesonderten Kapitel eingegangen wird.

3) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.192 fol.158

die Madonna mit dem Kind und der Kalvarienberg als größere plastische Gruppen, sowie die plastischen Szenen und Figuren in der Predella und der Attikazone zu zählen[1]. Ein Vergleich zwischen den Kosten für die Vergoldung der plastischen Teile und für die Ausführung von Gemälden zeigt in etwa den gleichen Sachverhalt der extrem hohen Bewertung der Fassung, die, wie ich vermute, vor allem durch den Goldpreis bestimmt ist. Für die Vergoldung des bis auf die Figur des Titelheiligen aus Gemälden bestehenden Retablos im Kloster der Santisima Trinidad Extramuros in Sevilla werden 1629 dem 'maestro dorador y estofador' Baltasar Quintero 300 Dukaten zugesichert, zu denen noch 60 Dukaten für das Fassen der Titelfigur gerechnet werden, während sich der Maler Francisco Zurbaran mit nur 130 Dukaten für die Ausführung der Gemälde begnügen muß[2].

Aufschlüsse über die Bewertung der Schnitzarbeiten gegenüber der von Gemälden lassen sich auch der bereits erwähnten vierten Taxation von Grecos Altar in Illescas entnehmen. Greco werden für sämtliche Gemälde 79.900 mrs. und für die Schnitzarbeiten 128.860 mrs. zuerkannt[3]. Wir hatten bereits oben gesehen, daß im allgemeinen die Materialkosten gesondert berechnet wurden. Für neun Gemälde, die für den Hochaltar der Kirche Santo Domingo el Antigue in Toledo bestimmt waren, werden Greco 11.000 reales gezahlt, während der mit der Herstellung der ensamblaje beauftragte Juan Bautista Monegro fast ebensoviel, nämlich 10.160 reales, bekommt, wobei sowohl die einzelnen Materialkosten wie auch die Aufwendungen für den plastischen Schmuck nicht eingeschlossen sind[4]. Eine höhere finanzielle Einstufung des Rahmens gegenüber dem Gemälde liegt im Fall von Grecos Retablo mit der Darstellung der Entkleidung Christi in der Sakristei der Kathedrale von Toledo vor: hier werden 1587

---

1) Vgl. B.S.E.E.XLIII, 1935, S.288 u.Abb. S.278
2) Vgl. López, Retablos, S.
3) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.192 fol.158
4) Vgl. Soehner, Die Retabel Grecos, S.173

von dem als Taxator fungierenden Bildhauer Esteban Jordán und von den beiden von dem Auftraggeber bestellten Diego de Aguilar und Sebastián Hernández, das Gemälde auf 119.000 mrs. (3.500 reales) und das dazugehörige Rahmenwerk auf 200.600 mrs. (5.990 reales) eingeschätzt[1].

Wie sich den vorangegangenen Beispielen entnehmen ließ, wurde in den genannten Fällen für das Schnitzen der Figuren wie auch für die Ausführung der ensamblaje mehr gezahlt als für das Malen der Bilder. Daß unter Umständen aber auch die ensamblaje und die escultura sogar höher eingeschätzt werden konnten als die Fassung, verdeutlicht das folgende Beispiel. Für die Herstellung der Schnitzarbeiten des Hochaltares der Kirche Santa Clara in Sevilla (1621) werden 4.550 Dukaten angesetzt, für die Fassung dieses Retablo jedoch nur 1.500[2]. Pacheco nahm - wie wir bereits gesehen haben - diese Abmachungen zum Ausgangspunkt seiner Streitschrift, die gegen den Bildhauer Montañés als den principal des Altares gerichtet war. Wenn Pacheco auch in erster Linie die Tatsache angreift, daß ein Bildhauer Arbeiten ausführen will, die den Malern vorbehalten sind, so wendet er sich doch gleichzeitig gegen die Vormachtstellung der Schnitzkunst gegenüber der Malerei, die nach seiner Meinung in dem ungleichen Verhältnis der entsprechenden Zahlungen zum Ausdruck kommt[3]. In dem Vertrag für die Bemalung des eben genannten Altares von Santa Clara wird außerdem noch hervorgehoben, daß bei der Fassung die Güte der Ausführung der geschnitzten Partien nicht verdeckt werden dürfe ("...no encubra ninguna cosa del primor con que este acabada toda

---

1) Vgl. Pérez Sedano, S.75 f gibt auch einen interessanten Hinweis auf den ursprüngl. Zustand des Rahmenwerkes, indem er die Beschreibung des Retablo von dem Kardinal Sandoval y Rojas aus dem Jahre 1601 zitiert. Danach wies der Altar einen reicheren plastischen Schmuck auf, als er heute zu sehen ist. (Vgl. vor allem S.76 Anm.1)

2) Vgl. für den Vertrag zur Herstellung des Retablo en blanco López, Retablos, S.50 und für den Bemalungskontrakt López, Retablos, S.53

3) Vgl. Pacheco, Réplica a Montañés, S.271 f

obra")[1]. Die zuletzt angedeutete allgemeine Anschauung über das Verhältnis der Bemalung zum Schnitzwerk läßt sich auch in dem Kontrakt für die Fassung des Hochaltares der Kathedrale von Burgos (1593) nachweisen. Hier werden die beiden Maler Gregorio Martínez und Diego de Urbina zu einer besonders sorgfältigen Grundierung des Holzes verpflichtet, damit die Feinheiten der architektonischen Glieder, der Szenen und der Figuren nicht beeinträchtigt werden[2].

4. Die Entlohnung der einzelnen an der Herstellung der Altarwerke beteiligten Personen

Nachdem einige vertragliche Regelungen herangezogen wurden, die die Gesamtkosten und gegebenenfalls Einzelpreise betrafen, soll im folgenden versucht werden, Angaben über den Verdienst der als principal beauftragten Meister bzw. der für diese arbeitenden Künstler und Handwerker zu gewinnen. Juan de Juni erhält für seine Arbeit am Hochaltar der Kathedrale von Burgo de Osma (1550) jeden Monat 18 Dukaten, was einem Tagessatz von knapp 7 reales entspricht. Die beiden Mitarbeiter Junis, Juan Picardo und Pedro Andrés, die gleichfalls im Vertrag als principales bezeichnet werden, bekommen im einzelnen nur je 9 Dukaten monatlich, was einen täglichen Lohn von 3 1/2 reales ausmacht[3]. Hier wird also jedem der beiden Mitarbeiter Junis die Hälfte des für ihn selbst in Aussicht gestellten Verdienstes des principal zugesprochen. Dagegen läßt sich dem Vertrag anläßlich der Errichtung eines Retablo im Convento de Nuestra Senora de la Merced de Descalzos in Cádiz (1649) überhaupt nicht entnehmen, wie der Lohn unter dem Meister und seinen beiden

---

1) Vgl. López, Retablos, S.53

2) Vgl. Martí y Monsó, S.522 "...se a de aparexar con todos los materiales...gastandolos con mucho cuidado...que no ofenda ni cubra los mienbros de la architetura y talla ni de las historias y figuras en parte alguna..."

3) Vgl. B.S.C.E. 2 Serie Bd.II, 1918, S.33

oficiales aufgeteilt wurde. Es wird im Kontrakt lediglich festgelegt, daß den Künstlern insgesamt für eine aus 6 Tagen bestehende Arbeitswoche 200 reales, also rund 33 reales täglich zur Verfügung stehen; selbst wenn man eine gleichmäßige Aufteilung dieser Summe annehmen wollte, würde die Zahlung an die einzelnen Mitarbeiter höher sein als der sich aus dem vorangegangenen Beispiel ergebende Verdienst des principals[1)]

Hinsichtlich des Verdienstes der oficiales gibt der Kontrakt für den Hochaltar der Colegiata in Villagarcia (1579) nähere Auskunft. Bei der Herstellung des Werkes sollen 4 bis 6 oficiales beschäftigt werden, für die insgesamt 40 Dukaten im Monat ausgesetzt sind; je nach der Anzahl der beteiligten Gesellen erhält also der einzelne täglich etwa vier reales bei vier, 3 reales bei fünf und nur etwa 2 1/2 reales bei sechs Mitarbeitern[2)]. Für eine Entlohnung von täglich 6 reales pro Person arbeiten die einzelnen Künstler und Handwerker (1601) an der Ausbesserung des Hochaltares der Kirche Santa Maria in Medina de Ríoseco[3)]. Auch der Maler Benito Rabuyate betont 1566 anläßlich eines Streites mit seinem Auftraggeber, dem Duque de Osuna, daß einem Malergesellen für seine Tätigkeit täglich 6 reales Lohn zustünden[4)]. Wesentlich niedriger ist demgegenüber die Bezahlung, die der entallador Alonso de Escalona bekommt, der 1535 einen Arbeitsvertrag mit dem Bischof von Escalas auf 5 Monate eingeht. Er erhält je Monat 6 Dukaten, was etwa einem Verdienst von 2 reales pro Tag entspricht. Ausdrücklich wird in dem Kontrakt aber hervorgehoben, daß der Bischof dem entallador Unterkunft und Verpflegung für ihn selbst und für einen Gehilfen zu stellen hat[5)]. Zu ähnlichen Bedingungen treten zwei Maler aus Bologna, Bartolome

---

1) Vgl. Documentos Cádiz I, S.37
2) Vgl. Chico, Medina de Ríoseco Bd.II, 1959, S.160
3) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.109
4) Vgl. Martí y Monsó, S.449
5) Vgl. Doc.And.VI, 1933, S.44 f

Banacavallo und Blas de Pipini, in die Dienste des 'comendador mayor' von León. Jeder erhält für seine Tätigkeit jährlich 100 Dukaten, also etwa einen Tagessatz von 3 reales; hinzu kommt auch hier wieder zu Lasten des Dienstherrn die Übernahme der Unterhaltskosten für die beiden Maler und für einen 'mozo', der ihnen die Farben mischt[1].

Interessante Angaben über die Entlohnung der Künstler und Handwerker der verschiedenen Berufskategorien hat González aus den Archiven von Valladolid und Simancas veröffentlicht[2], Angaben von denen im einzelnen diejenigen aus Valladolid nicht datiert sind, während die aus Simancas aus der Mitte des 18.Jahrhunderts stammen. Aus diesen Nachrichten geht hervor, daß, abgesehen von der unterschiedlichen Bewertung in einzelnen Städten, die Entlohnung für einen oficial durchweg etwa 4 reales pro Tag beträgt, während für die Meister der einzelnen Berufszweige die Zahlungen zwischen 4 und 10 reales liegen[3].

---

1) Vgl. Zarco del Valle, Documentos inéditos para la Historia de las bellas artes en España, Madrid 1870, S.136

2) Vgl. González, Escultura, S.47 f

3) González, Escultura, S.47 f gibt z.B. für Salamanca folgende Zahlungen an: ensamblador 6, oficial 4, escultor 9; für Medina de Rioseco: maestro escultor 8, oficial 4; für Zamora: pintores y doradores 3, escultores 6, oficiales 4.

V. Die Form der Festlegung des genehmigten Entwurfes

1. die traza

In den meisten Fällen bildet der Riss, der, wie oben aufgezeigt, von dem Künstler oder in selteneren Fällen von dem Auftraggeber vorgelegt wurde, die Grundlage für die Ausführung der Altarwerke. Nahezu alle Verträge weisen daher die formelhafte Bestimmung auf, daß die Arbeit 'conforme a la traze' ausgeführt werden soll; nachträglich vereinbarte Änderungen einzelner Teile gegenüber der traza werden in den Kontrakten zumeist ausdrücklich angegeben. Anläßlich der Errichtung des Hochaltares der Kathedrale von Burgo de Osma werden 1550 Juan de Juni und die beiden anderen Meister, denen, wie wir schon sahen, die Ausführung übertragen worden war, dazu verpflichtet, die im Entwurf als unverziert angegebenen Säulen zu kanellieren und mit Schnitzwerk zu schmücken; darüberhinaus sollen sie die Assistenzfiguren im Attikageschoß fortlassen[1].

Die Bezeichnung für den Entwurf steht nicht fest; 'traza' und 'muestra' werden synonym gebraucht, im 17.Jahrhundert wird auch der Ausdruck 'perspectiva' geläufig[2]. Der Riß wird im allgemeinen mit dem Bleistift oder dem Pinsel auf Pergament gezeichnet. Montañés z.B. erhält 1621 die Auflage, die traza für den Hochaltar von Santa Clara in Sevilla in 'montea' wie in 'planta', d.h. im Auf- und Grundriß vorzulegen[3]. Die gleiche Forderung nach diesen beiden getrennten Ansichten der Entwurfszeichnung wurde - wie wir gesehen haben - auch in den Sevillaner Examensbedingungen gestellt, in denen der Kandidat ein Tabernakel in Auf- und

---

1) Vgl. B.S.C.E. 2. Serie Bd.II, 1918, S.33

2) Eine 'perspectiva' wird z.B. für den geplanten Hochaltar der Clerecía in Salamanca angefertigt. Vgl. hierzu A.E.A.54, 1942, S.347

3) Vgl. López, Retablos, S.48 "...el dho Maestro a de executar la dha traca...assi en la montea como en la planta..."

Grundriß zu zeichnen hatte[1]. Eine traza gilt zumeist erst dann als bindende Vorlage für die Ausführung des Retablo, wenn sie von in der Regel drei Personen unterzeichnet ist, und zwar vom ausführenden Künstler, von einem Vertreter der auftraggebenden Partei und von einem öffentlichen Notar oder Schreiber. So ist die traza für den Hochaltar des Klosters Las Huelgas Reales in Valladolid (1613) von der Äbtissin des Klosters, von dem Künstler Francisco de Praves und dem Schreiber des Kontraktes durch deren Unterschrift beglaubigt[2]. Dagegen ist nach den Angaben des betreffenden Kontraktes von 1644 der Entwurf des Melchor de Beya für einen Altar in der Kirche San Lorenzo in Villadolid nur von dem Künstler unterschrieben; aus dem Vertrag geht hervor, daß sich das Original im Besitz des Schreibers befindet[3]. Wir dürfen daher wohl annehmen, daß die traza, die Melchor de Beya als Arbeitsgrundlage diente, eine Kopie des Originals war. Es läßt sich aber auch eine vertragliche Regelung nachweisen, aus der hervorgeht, daß der ausführende Künstler die offensichtlich nur in einem einzigen Exemplar vorhandene traza besitzt. In dem Vertrag zwischen der Kirche Santa Maria in Santiago de Compostela und dem principal Francisco Dantas für die Errichtung des Hochaltares (1623) wird der Künstler dazu verpflichtet, innerhalb von 20 Tagen den Riß dem Auftraggeber zu übersenden, damit die Kirche den Fortgang der Arbeiten mit dem Entwurf vergleichen könne[4]. Eine originelle Regelung läßt sich dem folgenden Übereinkommen entnehmen, aus dem hervorgeht, daß unter Umständen Entwürfe, die entsprechend der Form des Altares symetrisch waren, in der Weise geteilt werden konnten, daß eine Hälfte im Besitz des ausführenden Künstlers verblieb und die andere zusammen mit dem Originalvertrag bei dem Schreiber aufbewahrt wurde. Diese Verfahrensweise ist be-

---

1) Vgl. hierzu den Examensbericht des Antón de Morales von 1584, Lopez, Hernández - Montanés, S.54

2) Vgl. Chico, Escultores, S.161

3) Vgl. Chico, Escultores, S.264

4) Vgl. Museo de Pontevedra I, 1942, S.122

zeugt für die traza zum Retablo de Nuestra Senora del Rosario, die Pablo de Freira 1656 für das Kloster Santa Cruz in Valladolid ausgeführt hatte[1]. Ein aus chronologischen Gründen bereits über den Rahmen unserer Untersuchung hinausführender Entwurf des Francisco de Villota von 1719 für einen Altar in der Kirche San Felipe de Neri in Valladolid beschränkt die Darstellung von vornherein nur auf eine Altarhälfte[2]. Hinsichtlich der Größenordnung und der Proportionierung aller auf dem Riß angegebener Gefache und Figuren und deren Verhältnis zum architektonischen Aufbau lassen sich wertvolle Hinweise dem Streit zwischen Francisco Giralte und Juan de Juni entnehmen, der aus Anlaß der an Juni erfolgten Vergebung des Hochaltares der Antigua in Valladolid entstanden war[3]. Antonio Escalante wirft als von Juni bestellter Zeuge Giralte eine mangelhafte Proportionierung seines Entwurfes vor und führt aus, daß die sich aus dem von Giralte gezeichneten Plan ergebende Einteilung der Felder und deren Größe zwangsläufig dahin führe, daß der Retablo nicht in die Kirche passe; auch nach den Angaben des Gaspar de Tordesillas waren die einzelnen Figurenangaben im Verhältnis zu den Gefachen zu groß[4]. Vor einer eventuell mangelhaften Abstimmung der Größenverhältnisse

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.345

2) Vgl. Chico, Escultores, Abb. S.380 Abb.XXXIV

3) Am 12.Februar 1545 war Juni der Auftrag zur Errichtung des Hochaltares der Antigua innerhalb von 6 Jahren zum Preis von 2400 Dukaten übertragen worden. Am 14.Februar, zwei Tage später, bietet sich Giralte an, den Altar gemäß seinem Entwurf in nur 4 Jahren zum Preis von 2300 Dukaten zu erstellen. Der Streit der beiden Bildhauer, die jeder von Gruppen verschiedener parroquianos unterstützt wurden, erstreckte sich bis ins Jahr 1550 und endete mit dem Richterspruch der Audiencia in Valladolid, der zugunsten Junis entschied, so daß dieser erst 5 Jahre nach der Auftragserteilung mit der eigentlichen Arbeit beginnen konnte. (Vgl. hierzu Marti y Monsó, S.326 ff)

4) Vgl. Martí y Monsó, S.336. Escalante: ..."conforme al Repartimiento e grandor...la muestra del dho franco giralte no podria caber en la yglesia." - Gaspar de Tordesillas: "...los encasamentos muy pequenos e las figuras mucho mas por q an de estar dentro de los mesmos encasamentos."

versuchen sich die Auftraggeber dadurch zu schützen, daß sie die Künstler vertraglich verpflichten, am Bestimmungsort des geplanten Altarwerkes die Maße zu studieren, um nach ihnen den Altar zu disponieren. Bevor z.B. mit der eigentlichen Ausführung des Hochaltares der Colegiata in Lerma (1615) begonnen werden darf, müssen die Höhe und die Ausmaße der Kirche aufgenommen werden, so daß nach den ermittelten Werten der Retablo proportioniert werden kann[1]. Der entallador Mateo Lancrin wird 1565 aufgefordert, nach Santo Domingo de la Calzada zu kommen, um die Privatkapelle des Lizenziaten Vallejo auszumessen, für die er nach den festgestellten Maßen einen Altar herstellen soll[2]. Einer Entwurfszeichnung, die der Maler Tomas Peliguet 1545 für einen Altar in Batea fertigte, kann entnommen werden, daß die Maßangaben auf der traza selbst erscheinen[3].

Den Zeugenaussagen in den Akten des oben bereits angeführten Streites zwischen Giralte und Juni lassen sich noch weitere Hinweise auf die Ausgestaltung der Risse entnehmen. Giraltes traza muß aufgrund ihrer künstlerischen Virtuosität großen Eindruck gemacht haben. Ein Zeuge stellt nämlich fest, daß der Entwurf des Giralte wie die Arbeit eines Malers aussehe und demnach nur bei denen Wohlgefallen erwecken könne, die von arquitectura und escultura nichts verständen; daß aber denjenigen, die in diesen beiden Künsten erfahren seien, der Plan kunst- und wertlos in bezug auf das eigentliche Vorhaben erscheinen müsse[4].

---

1) Chico, Escultores, S.234

2) Vgl. Chico, Palencia, Doc.34

3) Vgl. Abizanda III, Abb. S.8

4) Vgl. Martí y Monsó, S.332 "...q la muestra y traza q dio el dho franco giralte pintada en un pergamino parece cosa hecha de mano de algun pintor q lo hizo por dar contento a la vista de los q mirasen y no entendiesen el Arte mas q para q la obra q se obiese de efetuar no tiene cuenta nj Razon de escultura nj architetura ı y q maestros y personas q sepan el Arte biendo la dha muestra y traza del dho franco giralte juzgan y entienden della ser cosa muy sin Arte y fuera de proposito de lo q se trata."

Junis traza hingegen wird von einem von Giralte gestellten Zeugen mangelnde Perfektion vorgeworfen, und zwar sowohl was die Behandlung der Figuren als auch der Grotesken betrifft[1]. Hieraus geht auf jeden Fall hervor, daß der Riß Junis die figürlichen Darstellungen angegeben haben muß. Die Gemeinde von Roda beklagt sich 1533 in einem Zusatz zum Kontrakt für den neuen Hochaltar der Pfarrkirche über die mangelhafte künstlerische Wiedergabe der Gebärden (gestos) der Figuren in der von dem Bildhauer Gabriel Joli eingereichten Entwurfszeichnung[2]. Es steht also auch hier fest, daß die Figuren im einzelnen ausgeführt waren und daß die traza mehr als nur die architektonische Gliederung angab. Rückschlüsse auf die Präzision mit der die dekorativen Partien ausgestaltet waren, lassen sich aus zwei Verträgen aus Andalusien ziehen. Der Text des Kontraktes für die Errichtung des Hochaltares der Kirche Santa Maria de la Mesa in Utrera von 1609 gibt an, daß der ausführende Künstler Pedro de Carranza sich bei der Architrav-, Fries-, Gesims- und Giebelornamentation genauestens an den Riß zu halten habe[3]. In ähnlicher Weise erwarten die Auftraggeber des Hochaltares von Santa Clara in Sevilla von dem Entwurf des Montanés zu diesem Altar, der als Auf- und Grundriß gefordert wird, daß er nicht nur einen schematischen Überblick über den Aufbau des ganzen Altares bietet, sondern darüberhinaus die ornamentale Dekoration genauestens aufzeigt. Montanés wird vorgeschrieben, daß er Fruchtgirlanden, Kartuschen, Putti und Bekrönungen genau an den Stellen anbringen solle, die die traza angebe[4].

---

1) Vgl. Marti y Monsó, S.331

2) Vgl. Abizanda I, S.143

3) Vgl. Doc.And.II, 1928, S.235

4) Vgl. López, Retablos, S.48 "...el dho Maestro a de executar la dha traza no solo en el todo sino tambien en sus partes guardando los resaltos y ornatos que en ella estan assi en la montea como en la planta todo los festones de frutas y tarjas ninos y remates an de ser executados en los lugares que la traca muestra..."

In den meisten der von uns angeführten Fällen ergibt sich, daß über Art und Möglichkeiten der Ausführung der vorgelegten oder angeforderten Risse der Wortlaut der Verträge nur relativ allgemeine Mitteilungen bietet. Daher erscheint es umso wichtiger, die im vorangegangenen gewonnenen Angaben und Schlüsse anhand einiger Originalrisse zu erweitern und abzurunden. Im Gegensatz zu den Mitteilungen aus den oben herangezogenen Dokumenten aus Valladolid und Roda, die auf die mehr oder weniger eingehende zeichnerische Wiedergabe der Figuren Bezug nehmen, ist in einer Reihe von veröffentlichten Entwurfszeichnungen auf die Darstellung des eigentlichen Figurenprogrammes gänzlich verzichtet. Die traza, die der escultor Pedro de Aramendia 1604 für den Hochaltar in der Kirche in Brea entwarf, zeigt einen klar gegliederten, zweigeschossigen Aufbau, der bestimmt wird durch die dorische und korinthische Ordnung und darüberhinaus dekorative Elemente wie Putten auf den Giebeln aufweist. Die durch ihre Rahmen akzentuierten Felder, die als Gefache in dem ausgeführten Werk den Figurenschmuck aufnehmen sollen, sind dagegen in der Zeichnung leer gelassen. Der eigentliche Darstellungsgegenstand der einzelnen Fächer läßt sich allein aus den Beschriftungen auf den betreffenden Flächen bestimmen. Aus dem zu diesem Altar gehörigen Vertrag geht hervor, daß es sich bei dem Vorhaben um ein reines Schnitzwerk gehandelt hat, was aus der traza nicht eindeutig zu ersehen ist[1]. Dem Entwurf, den der maconero Domingo de Segura 1565 für den Hochaltar der Pfarrkirche San Salvador in Tudela zeichnete, lassen sich ebenfalls die Darstellungsinhalte nur aus den Inschriften in den sonst leer gelassenen Feldern entnehmen. Einige Gefache, die die Bezeichnung 'tablero de pincel' aufweisen, waren offensichtlich für Gemälde bestimmt. Da die Ausführung der gemalten Teile nicht Gegenstand des vorliegenden Vertragsabschlusses war, wurde wohl erst in einem zusätzlichen Bemalungskontrakt das ikonographische Programm der Malereien festgelegt. Die

---

1) Vgl. Abb. u. Vertrag bei Abizanda III, S.146

übrigen Felder des Entwurfes lassen durch die Angabe 'de bulto' erkennen, daß Schnitzwerk vorgesehen war; darüberhinaus werden die vertraglich geforderten ikonographischen Darstellungen namentlich angegeben[1]. Auf jegliche Bezeichnung der Technik, in der das Werk ausgeführt werden sollte, und auf die Festlegung des ikonographischen Programms für die einzelnen Kompartimente verzichtet der in seinen architektonischen Partien sehr sorgfältig ausgeführte Riß, den der ensamblador Melchor de Beya im Jahre 1644 für einen Altar in der Capilla de Nuestra Señora del Pozo in San Lorenzo in Valladolid vorgelegt hat. Die Aufgabe des Künstlers beschränkte sich hier laut Vertrag auf die Ausführung der ensamblaje, so daß von vornherein auf nähere Angaben in bezug auf Szenen- und Figurenschmuck oder Malerei verzichtet werden konnte[2]. Ein ganz auf Malerei eingestelltes privates Altarvorhaben für Batea von 1545 weist in der uns erhaltenen traza, die von dem pintor Tomas Peliguet eingereicht worden war, in den einzelnen Feldern eine mehr oder weniger sorgfältig gezeichnete Wiedergabe der Figuren und der Szenen auf. Daß die für die einzelnen Felder vorgesehenen Darstellungen in Malerei ausgeführt werden sollten, ließe sich nicht eindeutig entscheiden, wenn nicht außerhalb des eigentlichen Entwurfes auf dem gleichen Blatt nähere Angaben wie etwa "el retablo pintado al olio y todas ...odas de oro fino y los cãpos..." hinzugefügt wären[3].

2. Modell

Daß die trazas vielfach nur auf die Angabe der architektonischen Gliederung beschränkt werden konnten, läßt sich dadurch erklären, daß statt eines in allen Einzelheiten durchgeführten zeichnerischen Entwurfes den ausführenden Künstlern ein oder mehrere plastische Modelle als Arbeits-

---

1) Vgl. Castro, S.72 ff für den Vertrag und für die Abb.S.83
2) Vgl. Abb. und Vertrag bei Chico, Escultores, S.264 ff
3) Vgl. Abizanda III, S.7 ff für den Vertrag und die Abb.S.8

grundlage dienten, die vom principal oder einem anderen Meister angefertigt wurden. Derartige Arbeitsmodelle können sowohl das architektonische Rahmenwerk wie auch in besonderem Maße Figuren wiedergeben. Unter Umständen können m.E. diese Vorlagen sogar der einzige persönliche Beitrag des verantwortlichen Meisters für das jeweilige Werk sein.

Die Modelle können aus Wachs oder Ton modelliert oder in Holz geschnitzt sein. Das Material für die Modelle wird z.B. Juni in dem Vertrag zur Errichtung des Hochaltares in Santa Maria in Medina de Ríoseco vom Auftraggeber freigestellt. Der Künstler kann zwischen Wachs, Holz und Ton wählen[1]. Der Bildschnitzer Diego de Velasco, dem 1586 die escultura des Altares in der Santiago-Kirche in Alcalá de Guadiara übertragen worden war, muß als Vorlage für alle Figuren Modelle aus Ton oder Wachs bilden[2]. In den übrigen, in anderem Zusammenhang heranzuziehenden Verträgen, erscheint Ton als der am meisten zur Herstellung der Modelle verwendete Werkstoff, so daß wir wohl annehmen können, daß die Modelle im allgemeinen relativ klein gewesen sein dürften. Es wird sich im folgenden zeigen, daß die Forderung nach Modellen aus einem zweifachen Grund erfolgen kann; einerseits dienen sie dem Auftraggeber vor Beginn der Arbeiten als Möglichkeit zur Begutachtung und Beurteilung des geplanten Werkes, andererseits sind die Modelle für die mit der Ausführung beschäftigten oficiales eine wichtige Arbeitsgrundlage[3].

Der Auftraggeber Mateo de Vargas verlangt in dem Kontrakt (1606) zur Errichtung eines Altares in San Miguel in Valla-

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.49

2) Cgl. Doc.And.V, 1933, S.26

3) Daß sich auch Maler Modellen bedienen, zeigt eine Notiz Pachecos über Greco: "Domenico Greco me mostro en el ano 1611 una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse en sus obras..." (Vgl. H.F.v.Sonnenburg, Zur Maltechnik Grecos. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, dritte Folge, Bd.IX/X, 1958/59, S.254, Anm.10) Wir dürfen annehmen, daß derartige Modelle, wie sie u.a. auch für Tintoretto bezeugt sind, den Malern zum Studium von Verkürzungen und Drapierungen dienten.

dolid, daß Gregorio Fernández für die Figuren 'modelos movidos' anfertigen soll, die seine Zustimmung erhalten müssen[1]; ob es sich um Modelle gehandelt hat, die noch auswechselbar waren oder um solche mit der Wiedergabe heftiger Bewegung, ist schwer zu entscheiden. Aus dem gleichen Grund der vorherigen Begutachtung durch den Auftraggeber wird auch Fernández zur Ausführung eines Modells für die Hauptgruppe des 2. Geschosses des Hochaltares des Klosters Las Huelgas Reales in Valladolid (1613) mit der Darstellung einer Himmelfahrt Mariae vertraglich verpflichtet; das Dokument schließt ein, daß die eigentlichen Arbeiten erst dann begonnen werden dürfen, wenn das Modell von dem Beauftragten der Äbtissin des Klosters geprüft worden ist[2]. 1601 beauftragt die Gemeinde von Medina de Ríoseco den escultor Mateo Enriquez für die Erweiterung des von Jordán fertiggestellten Hochaltares der Kirche Santa Maria vier Prophetenfiguren anzufertigen; vor der Ausführung der Statuen muß der Künstler Modelle herstellen und sie den Pfarrern und mayordomos der Kirche zur Begutachtung vorlegen; erst nach deren Einverständnis darf er mit dem Schnitzen der Figuren beginnen[3]. Umfangreichere Bestimmungen hinsichtlich der Einreichung von Modellen waren schon 1573 Juni anläßlich seiner Arbeiten an dem gleichen Altar auferlegt worden; er hatte sowohl ein Modell für die ensamblaje wie auch für die einzelnen Szenen und Figuren zu arbeiten[4]. In den meisten Verträgen werden jedoch im allgemeinen nur Figurenmodelle gefordert, da die Gefacheinteilung ja schon zum größten Teil durch den Riß festgelegt war. 1576 kommt es zu einem Streit zwischen Juni und seinem Mitarbeiter Logrono während der Arbeit an dem genannten

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.395

2) Vgl. Chico, Escultores, S.163

3) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.108

4) Vgl. Chico, Escultores, S.49 "...que haga un modelo de cera madera o barro para todo el ensamblaje...y...cada ystoria y figura suelta el modelo della antes que se aya de comenzar..."

Altar in der Kirche Santa Maria. Juni hatte nicht rechtzeitig die Modelle fertiggestellt, nach denen Logrono seinen Teil der Arbeit auszuführen hatte. Juni wird verurteilt, sofort die noch ausstehenden Modelle zu liefern, andernfalls er Logrono jeden Tag zwei Dukaten zu zahlen hat[1].

Daß einzelne Modelle auch weitergegeben oder ausgetauscht wurden, läßt sich aus der gegenseitigen Verpflichtung ersehen, die Gaspar Núnez Delgado und Montañés 1593 eingehen. Sie fertigen beide traza und Modell - hier wohl das Tonmodell des ganzen Retablo - anläßlich ihrer Bewerbung um die Errichtung eines Privataltares im Kloster San Francisco in Sevilla und wollen sich die Arbeitsunterlagen gegebenenfalls überlassen, falls einer von ihnen den Auftrag mit der Verpflichtung zugesprochen bekommt, ihn nach dem Riß und dem Modell des Mitkonkurrenten auszuführen; sie kommen freilich überein, traza und modelo dem Eigentümer nach der Erledigung des Auftrages zurückzugeben[2]. Man darf in diesem Zusammenhang wohl vermuten, daß die Künstler beides eventuell wiederverwenden wollten, ähnlich wie sich die Auftraggeber gelegentlich in den vertraglichen Abmachungen ausbedingen, daß - wie sich noch zeigen wird - die Ausführung eines Retablo einem bestimmten, von einem anderen Künstler angefertigten Altar, folgen soll. Nicht selten werden gerade die Mittelfigur, die in der Wertschätzung zumeist an erster Stelle steht, oder werden auch andere Skulpturen nach den Modellen berühmter Bildhauer hergestellt. So muß z.B. Andrés de Castillejo die Mittelfigur eines ihm 1587 übertragenen Altares nach einem Tonmodell des escultor Gaspar Delgado schnitzen[3]. 1605 lieferte derselbe Delgado die Vorlagen für die Reliefs und Figuren des Hochaltares der Klosterkirche San Diego in Sevilla, die Diego Daca für den mit der Oberleitung beauftragten

---

1) Vgl. Bol. Museo Vall. 15, 1929, S.194
2) Vgl. López, Arquitectos, S.227
3) Vgl. López, Hernández - Montanés, S.42

Diego Lopez ausführen sollte[1]. Das folgende Beispiel vermag darauf hinzuweisen, daß die Auftraggeber keinen nennenswerten Unterschied hinsichtlich der Bewertung machen und daß es für sie gegebenenfalls nicht entscheidend ist, ob eine Arbeit das eigenhändige Werk eines berühmten Meisters ist, oder ob sie nur nach dessen Modell hergestellt wurde. So wurde z.B. im Vertrag zum Hochaltar der Kirche Santos Juanes in Nava del Rey offengelassen, ob die Skulpturen von einem noch zu ernennenden Künstler angefertigt oder ob diese nach einem von diesem einzureichenden Modell von einem anderen ausgeführt werden sollten[2]. In dem gleichen Zusammenhang ist der Vertrag zur Errichtung eines neuen Hochaltares in Santa Clara in Medina de Rioseco (1662) besonders interessant. In ihm wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Figuren nach Modellen von Gregorio Fernández geschnitzt werden sollen[3]. Für diese Figuren sollten zu dem genannten Zeitpunkt offensichtlich Modelle verwendet werden, die mindestens 26 Jahre alt waren, da Fernández sie bereits vor 1636, seinem Todesjahr, gearbeitet haben muß. Den Auftraggebern scheint in den hier angeführten Fällen allein der Sachverhalt von ausschlaggebender Bedeutung gewesen zu sein, daß die jeweiligen Werke nach Vorlagen so berühmter Künstler wie z.B. Fernández und Delgado geschnitzt wurden und insofern als ein getreues Abbild eigenhändiger Arbeiten der betreffenden Meister angesehen werden konnten.

Im Gegensatz zu einer solchen Bewertung stehen freilich andere Bestimmungen, die in weit stärkerem Maße die Eigenhändigkeit betonen. Die Frage nach der persönlichen Ausführung einer einzelnen Arbeit oder eines ganzen Altarwerkes kann nicht nach heutigen Maßstäben und Kategorien ge-

---

1) Vgl. López, Montañés - Roldán, S.67

2) Vgl. Chico, La Colegiata de Medina del Campo, S.109
"...las figuras que a de llevar este retablo an de ser de mano...de la persona que el dicho ayuntamiento de esta villa ordenare o por modelo de lo suyo labrado en su casa..."

3) Vgl. Bol. Museo Vall.8, 1927, S.29

stellt werden. Auf die Problematik dieses komplexen Sachverhaltes wurde in der vorliegenden Arbeit bereits in anderem Zusammenhang schon wiederholt hingewiesen, so z.B. bei der Erörterung der Zwischenverträge, der Anwesenheit des verantwortlichen principal und im besonderen bei der eben berührten Frage nach der Ausführung eines Werkes nach Modellen. Wenn auch die Formel, der Künstler habe seine Arbeit 'hacer por su mano' fast in jedem Kontrakt zu finden ist, so kann der darin enthaltene Begriff der Eigenhändigkeit sich doch nicht ausschließlich auf den für die Arbeit verantwortlichen Künstler beziehen, sondern muß im allgemeinen auch auf seine Mitarbeiter ausgedehnt werden, die - wie wir bereits sahen - nach den von ihm gefertigten Modellen die gesamte Arbeit oder einzelne Teile ausführen müssen. So soll z.B. der principal Pedro Rodriquez den ihm 1585 übertragenen Hochaltar im Kloster Santa Clara in Medina del Campo eigenhändig ('por su mano') herstellen; der Kontrakt enthält aber gleichzeitig den interessanten Zusatz, daß eventuelle Lehrlinge oder Gesellen, die geringere Erfahrung hätten ('que sepan menos'), nicht mit der Ausführung beauftragt werden dürfen[1]. Durch diese Angabe wird die zuerst geforderte Eigenhändigkeit des Meisters wesentlich eingeschränkt und auf die Zuverlässigkeit der Mitarbeiter erweitert. Auf eine tatsächlich persönliche Arbeit läßt die folgende Bestimmung von 1618 schließen, in der ausdrücklich betont wird, daß der Bildhauer Juan de Mesa eine Andachtsfigur des gekreuzigten Christus schnitzen soll, ohne daß an der Ausführung der Statue ein oficial beteiligt sein darf[2]. Berruguete wird 1527 in dem Kontrakt zum Hochaltar von San Benito in Valladolid zur Auflage gemacht, sowohl die plastischen Arbeiten 'de su mano' zu schnitzen wie auch die Tafelbilder persönlich zu malen, wobei interessanterweise - was sich durch die Forderung nach Eigenhändigkeit eigentlich erübrigen sollte - hervor-

---

1) Vgl. Chico, Medina del Campo, S.191

2) Vgl. López, Retablos, S.62 "...haser la dha obra por mi persona sin que en ella pueda entrar official alguno..."

gehoben wird, daß Gesichter und Hände der Figuren von Berruguete selbst gefertigt werden sollen[1]. Auf eben diese Partien einer Figur legen die 'parroquianos' der Kathedrala von Palencia in dem Vertrag (1505) zur Errichtung des Hochaltares besonderen Wert. Felipe Vigarni wird verpflichtet, bei der Ausführung seines Auftrages Gesichter und Hände der für den Altar vorgesehenen Statuen eigenhändig zu schnitzen, da diese Teile unbemalt bleiben sollen; für die übrigen Einzelheiten der Figuren darf er wohl, da nicht ausdrücklich auf seine persönliche Mitarbeit hingewiesen wird, andere Künstler heranziehen[2]. Auch da, wo es sich um sog. 'imagines de vestir' handelt, betrifft die eigenhändige Arbeit des Meisters naturgemäß nur die Gesichter und Hände. So muß z.B. 1630 der escultor Jose Micael Kopf und Hände in gefaßtem Zustand für eine Madonnenfigur liefern. Aus dem vertraglichen Zusatz "y puesto en estado de vestirle" dürfen wir schließen, daß die betreffenden Teile der Figur für eine 'imagen de vestir' bestimmt waren[3].

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.138

2) Vgl. B.S.C.E. I, 1903, S.12 "...se obligo el maestro Felipe de Bigarny imaginario...a hacer las imagines que eran necesarias para el altar mayor...de su propia mano los rostros y manos de buen nogal liso y sin pintar..."

3) Vgl. Llordén, Escultores, S.162

VI. Detailbestimmungen über das zu verwendende Material, das ikonographische Programm und den Stil der Altarwerke

1. Material

Holz ist das für die Errichtung eines Altarwerkes am häufigsten vorgesehene Material. Auf die weitaus seltenere Verarbeitung von Alabaster oder einem anderen Stein, gegebenenfalls auch in der Kombination mit Holz, soll jedoch zuerst kurz eingegangen werden. Für die meisten Figuren und Szenen des Retablo in der Portillo-Kirche in Zaragoza (1529) wird Alabaster gefordert, während das Rahmenwerk aus Holz gearbeitet werden soll[1]. Auch die 6 Hauptszenen im Hochaltar der Colegiata in Villagarcia de Campos (1579) sollen aus Alabaster geschnitzt werden, während für die architektonische Umrahmung und einige Figuren Holz verwendet werden soll[2]. Häufiger ist der Fall, wie auch der erhaltene Denkmälerbestand erkennen läßt, daß der aus Holz bestehende obere Aufbau der Altäre von einem Alabastersockel getragen wird. Dies wird z.B. in dem bereits mehrfach erwähnten Kontrakt für den Hochaltar der Kathedrale von Burgo de Osma (1550) gefordert[3]. Der Damián Forment zugesprochene Altar in der Pilar in Zaragoza[4] und der ebenfalls Forment in Auftrag gegebene Hochaltar im Kloster Poblet in Katalonien (1527) sollen ganz aus Alabaster gefertigt werden[5]. Die Verträge können sogar den Steinbruch näher bestimmen, aus dem der Alabaster stammen muß. So soll z.B. für den Sockel des Hochaltares der Kathedrale von Burgo de Osma "piedra de Ciruelas"[6] und für die Figuren

---

1) Vgl. Abizanda I, S.99

2) Vgl. Chico, Medina de Rioseco II, S.159

3) Vgl. B.S.C.E. 2, Serie Bd.II, 1918, S.32

4) Vgl. Abizanda II, S.169 ff und Weise, Die Spanische Plastik I, S.11 ff

5) Vgl. Abizanda II, S.207

6) Vgl. B.S.C.E. 2, Serie Bd.II, 1918, S.32

des Hochaltares von Villagarcía de Campos Alabaster aus Cogolludo verwendet werden[1]. Alabaster der gleichen Herkunft hat Vigarni 1527 in dem Retablo del Pilar der Kathedrale von Toledo zu verarbeiten[2].

Vielfältiger sind die Bestimmungen, die uns über die Verwendung von Holz als Material für die Ausführung von Retablos vorliegen. Nicht selten werden für größere Altäre oder sogar für einzelne Figuren zumindest zwei verschiedene Holzsorten gefordert. Hieraus erklärt sich, daß die vertraglichen Abmachungen hinsichtlich des Materials in zahlreichen Fällen exakte Angaben über die Verwendung bestimmter Holzarten aufweisen. Verallgemeinernd läßt sich feststellen, daß z.B. Nord- und Südspanien jeweils andere Hölzer bevorzugen. In Nord- und Mittelspanien ist die Kiefer das am meisten verbreitete Material für die Ausführung des Rahmenwerks und der Gefache, während Gesimse, Säulen, Reliefs und Figuren, also die escultura im weitesten Sinn, vor allem aus Nußbaum, seltener aus Birnbaum, Erle, Eiche, Linde oder Eibe geschnitzt werden. Der Bildhauer Francisco Giralte soll für die 'arquitectura' eines ihm 1561 übertragenen Privataltares in der Kirche Santa Maria de la Almudena in Madrid Kiefernholz verwenden und die escultura in Nußbaum ausführen[3]. Die Kombination der gleichen Hölzer wird in dem Vertrag zur Errichtung des Hochaltares der Kirche Santa Maria in Medina de Ríoseco (1573) gefordert[4]. Ein ähnlicher Sachverhalt begegnet in der vertraglichen Übereinkunft von 1565 für den Retablo einer Privatkapelle in Santo Domingo de la Calzada: für die ensamblaje wird die Verarbeitung von Kiefernholz vorgeschrieben, während dem ausführenden Künstler für die Herstellung der 'ymaxineria' Nußholz, Birnbaum oder Erle zur Auswahl gestellt werden[5]. Dagegen soll ein Altar in der Pfarrkirche von

---

1) Vgl. Chico, Medina de Ríoseco II, S.160
2) Vgl. Zarco del Valle,, S.148
3) Vgl. Bol.Vall.27, 1961, S.128
4) Vgl. Chico, Escultores, S.49
5) Vgl. Chico, Palencia, Doc. 34

Sintruénigo (1610) in all seinen Bestandteilen aus Kiefern-
olz und Eibe bestehen[1]. In dem Kontrakt von 1526 für den
Hochaltar von San Benito in Valladolid wird geregelt, daß
Berruguete die architektonischen Glieder nur in Eibe und
Kiefer ausführen darf, während Nußbaumholz als Material
für die Plastik angegeben wird[2]. Im Hochaltar (1550) der
Kathedrale von Burgo de Osma sollen Eiche und Nußbaum ver-
arbeitet werden[3], während ein Privatretablo im Kloster
San Francisco in Valladolid (1583) ganz aus Nußbaum zu be-
stehen hat[4]. Hingegen soll der Hochaltar von San Juan in
Nava del Rey nur aus Kiefernholz geschnitzt werden; aller-
dings hebt der Kontrakt ausdrücklich hervor, daß für die
Gefache Kiefer aus Soria, für die Gesimse, Halbsäulen und
Figuren aber Kiefernholz aus Cuellar verwendet werden muß[5].
In den Ausführungsbedingungen zum Hochaltar der Pfarrkirche
San Juan in Estella (Navarra) werden 1563 sogar drei ver-
schiedene Holzsorten erwähnt. Hier sollen die vollplasti-
schen Arbeiten aus Nußbaum, die Gefache aus Eiche und die
Säulen sowie das Reliquiar aus Linde geschnitzt werden[6].
Interessant sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen,
die Juan de Borgoña auf die Rückseite seines 1525 datier-
ten Entwurfes für den Hochaltar des Klosters von Guadalupe
geschrieben hat. Nach seiner Meinung sei kein anderes Holz,
nicht einmal Nußbaum, so dauerhaft wie die Kiefer von
Cuenca; er habe nämlich in Toledo Kiefernholz verarbeitet
gesehen, das mehr als 800 Jahre alt gewesen sei und keine
durch Holzwürmer oder Fäulnis entstandenen Fehlstellen
aufgewiesen habe; dagegen seien andere Retablos in Toledo,
so z.B. der der Kirche San Francisco de Torrijos und vor

---

1) Vgl. Castro, S.135
2) Vgl. Martí y Monsó, S.138
3) Vgl. B.S.C.E. 2, Serie Bd.II, S.32
4) Vgl. Chico, Escultores, S.86
5) Vgl. Chico, La Colegiata de Medina del Campo, S.108
6) Vgl. Uranga, S.46 Anm.1 "...los dichos bultos...sean de fusta de nogal y las caxas de roble y las colunas de til y el reliquiario de til."

allem der Hochaltar der Kathedrale voller Holzwürmer gera de in den Partien, die aus Erlen- und Nußholz gearbeitet seien, während der aus Kiefer gearbeitete Kern ('corazon' der Pilaster noch unbeschädigt sei. Aus diesem Grund müss der geplante Altar aus keinem anderen Holz als aus Kiefer holz aus Cuenca bestehen, obwohl es weniger koste als die anderen Hölzer[1].

Für Nord- und Mittelspanien läßt sich also hinsichtlich der vertraglich geforderten Holzsorten feststellen, daß die Kiefer das für Architekturpartien bevorzugte Holz ist In Andalusien hingegen nimmt die Eiche die Stelle der Kie fer als Material für die 'arquitectura' ein. Für die Ausführung der escultura wird den Künstlern Andalusiens viel fach die Verarbeitung von exotischen Hölzern wie Zeder un Mahagoni, daneben aber auch erstaunlicherweise sehr oft von Kiefernholz vorgeschrieben. Die im Norden vor allem für die Architekturglieder bevorzugte Kiefer wird im Süde also sogar für das Schnitzen von Figuren verwendet. In de Vertrag zur Errichtung des Hochaltares des Klosters der Santisima Trinidad in Sevilla (1591) verlangt der Besteller, daß Kiefernholz für die Säulen, Pilaster, Figuren und Reliefs, Eiche dagegen für den übrigen Aufbau benutzt werden soll[2]. Die gleichen Holzsorten hat 1599 Miguel Ad anläßlich der Herstellung eines Altares im Kloster San Cl mente in Sevilla zu verarbeiten und zwar Kiefer für die Säulen und die Figur des Titelheiligen und Nußholz für di übrigen Teile[3]. Zeder oder Mahagoni wird für die szenischen Darstellungen des Hochaltares der Kirche des Hl.Jacobus in Alcalá de Guadaira (1586) gefordert, während Kie fer als Material für die vollplastischen Figuren vertraglich festgelegt wurde[4]. Montañés werden für seine beiden Hochaltäre in Santa Clara (1621)[5] und in San Lorenzo

---

1) Vgl. A.E.A.81, 1948, S.57 f
2) Vgl. López, Arquitectos, S.108
3) Vgl. López, Montañés - Roldán, S.14
4) Vgl. Doc.And.V, 1933, S.27
5) Vgl. Lopez, Retablos, S.50

(1630)[1] in Sevilla Zedernholz für die escultura und Eiche für die arquitectura vorgeschrieben. Während in diesem Fall offensichtlich ganz auf eine Verwendung von Kiefernholz verzichtet wurde, läßt sich dem Vertrag von 1625 für einen Altar in dem Hospital Nuestra Senora de la Paz in Sevilla entnehmen, daß Kiefernholz nur für unwesentliche Partien genommen werden darf; hier wird nämlich bestimmt, daß der ganze Retablo in Eiche ausgeführt sein soll und nur die Pilaster und die rückwärtigen, nicht sichtbaren Partien aus Kiefer aus Flandern hergestellt werden dürfen[2]. Aus drei verschiedenen Holzsorten muß der Hochaltar des Klosters San Leandro in Sevilla (1582) errichtet werden: die escultura soll aus Zeder, die arquitectura aus Eiche und die Säulen sollen aus Kiefer bestehen[3]. Auch bei einer einzelnen Figur wird gelegentlich auf die Verwendung zweier verschiedener Holzarten angespielt: Juan de Mesa hat 1621 eine Figur des Hl.Franziskus, der ein Kruzifix trägt, zu schnitzen und zwar den Körper des Heiligen aus Pinienholz, und Kopf, Hände und Füße wie auch das Kreuz aus Zedernholz[4].

Wie wir schon oben bei einzelnen Beispielen sahen, begnügen sich die Auftraggeber oft nicht allein mit der Bestimmung der einzelnen Holzsorten, sondern legen gegebenenfalls auch noch deren Herkunftim Vertrag fest. Die häufigsten Angaben dieser Art beziehen sich auf die Kiefer; nach einzelnen vertraglichen Forderungen soll das Kiefernholz z.B. in Soria, Segovia, Sigura, Navas de Pedro de Airle, in der Gegend von Traspinedo, Portillo, Cuenca, Valsain, Cuellar, Hontalvilla, Cariñosa, Quintanar de la Sierra oder San Leonardo geschlagen sein oder gar aus Flandern

---

1) Vgl. Lopez, Montañés - Roldan, S.134

2) Vgl. Doc.And.IV, 1932, S.28 "...todo de borne ezeto las pilastras y lo que no se be por detras de dicho rretablo de pino..."

3) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.239

4) Vgl. Doc.And.IV, 1932, S.81

stammen[1]. Einige der genannten Orte und Gebiete werden wohl aufgrund ihrer Kiefernwälder so berühmt gewesen sein, daß sich die Auftraggeber wiederholt nur mit der Ortsangabe des für die Ausführung vorgeschriebenen Holzes begnügen konnten, ohne die verlangte Holzsorte überhaupt zu erwähnen. In dem Kontrakt für die Errichtung eines Privataltares in der Kirche Santa Maria de Almudena in Madrid von 1561 begegnet in bezug auf das vorgesehene Holz lediglich die Bezeichnung 'madera de cuenca'[2] für das in anderen Verträgen als 'pino de cuenca' bezeichnete Kiefernholz aus Cuenca. Ein Retablo in der Kirche San Lorenzo in Valladolid (1644) soll aus 'soria seca' hergestellt werden[3], worunter ebenfalls Kiefernholz verstanden werden muß. Welches Gewicht auf die Herkunft und die Qualität der zu verarbeitenden Holzsorten gelegt werden konnte, läßt sich u.a. daraus ersehen, daß der Vertreter der Pfarrkirche in Talavera sich vorbehält, gemeinsam mit dem Künstler Antonio de Aunon das Holz für den geplanten Hochaltar (1588) an Ort und Stelle auszuwählen[4], wobei die Art des Holzes und der Ort nicht näher präzisiert werden.

---

1) Kiefer aus Soria wird für den Hochaltar in Santa Maria in Medina de Ríoseco (vgl. Chico, Escultores, S.49) gefordert, Kiefer ais Segovia, Navas de Pedro de Airle für einen Privataltar in San Francisco in Medina del Campo (vgl.Chico, Nuevos Documentos, S.26), Kiefer aus Traspinedo oder Portillo für Retablo in der Kirche El Salvador in Valladolid (vgl.Chico, Escultores, S.278), Kiefer aus Cuenca für den Hochaltar im Kloster von Guadalupe (vgl. A.E.A.81, 1948, S.55), Kiefer aus Valsaín für den Hochaltar in San Miguel in Valladolid (vgl. Martí y Monsó, S.394), Kiefer aus Cuellar und Hontalvilla für den Hochaltar von San Pablo in Valladolid (vgl.Chico, Escultores, S.247), Kiefer aus Cariñosa und Quintanar de la Sierra für den Hochaltar in Santa Clara in Medina de Ríoseco (vgl.Chico, Escultores, S.328), Kiefer aus San Leonardo für den Hochaltar in Santa Cruz in Medina de Ríoseco (vgl.Chico, Escultores, S.316), Kiefer aus Sigura für einen Altar in San Clemente in Sevilla (vgl.López, Montañés-Roldán, S.14), Kiefer aus Flandern für einen Altar im Colegio San Basilio el Magno in Sevilla (vgl. López, Arquitectos, S.163)

2) Vgl. Bol.Vall.27, 1961, S.128

3) Vgl. Chico, Escultores, S.265

4) Vgl. Bol.Vall.13, 1946/47, S.126

Die allgemeinen vertraglichen Bestimmungen über die verschiedenen Holzsorten und deren Herkunft können durch Angaben über den Zeitpunkt des Fällens und die Dauer der Lagerung noch näher präzisiert werden. Im Kontrakt von 1554 zur Errichtung eines Privataltares in San Francisco in Medina del Campo wird festgelegt, daß das Holz bei Vollmond geschlagen sein soll, da es dann eine größere Haltbarkeit verspreche[1]. In einem anderen Vertrag wird gefordert, daß das Holz "en buena menguante de luna y dia", d.h. bei Abnehmen des Mondes und des Tages, geschlagen werden soll[2]. Im allgemeinen werden wohl die Wintermonate mit ihren langen Nächten für das Fällen bevorzugt, da in diesem Zeitraum die Säfte im Holz nicht steigen und dieses daher einen relativ niedrigen Wassergehalt aufweist. Hinzu kommt, daß sich bei einem geringen Feuchtigkeitsgrad das Holz leichter trocknen läßt und sich nicht mehr so stark verändert. Deshalb heißt es auch in dem 1601 zwischen der Gemeinde von Medina de Rioseco und dem Bildhauer Mateo Enriquez abgeschlossenen Vertrag über vier Prophetengestalten, die für den Hochaltar der Kirche Santa Maria bestimmt waren, daß das Kiefernholz für diese Figuren am Ende des Monats Januar 1602 gefällt werden soll. Daraufhin muß das Material 2 Jahre zum Trocknen lagern und erst Anfang 1604 darf es von Enriquez verarbeitet werden[3]. Mindestens 6 Jahre hat das Holz für einen Altar der Bruderschaft Santa Maria la Real de la Misericordia in Valladolid (1610) zu lagern[4].

---

1) Vgl. Chico, Nuevos Documentos, S.26 "...cortado en buena luna porque es mas duraduro..."

2) Diese Bestimmung wird z.B. im Kontrakt zu einem Retablo für die Kirche San Juan in Coín ausgesprochen (vgl. Llordén, Escultores, S.30) (1564)

3) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.108 f. "...que las dichas figuras an de ser de madera de pino buena y sea cortada en el menguante del mes de henero primero que venia del ano...y a de estar dos anos secandosse de forma que a de estar secandose la dha madera hasta en fin del ano mill y seiscientos y tres y enprencipio del ano de mill y seiscientos quatro a de enpecar acer las dhas figuras..."

4) Chico, Escultores, S.156

Mit der allgemeinen Forderung einer genügenden Lagerung des Holzes verbindet sich die Sicherung gegen etwaige nachträglich auftretende oder sich offenbarende Schäden. Auf eine derartige Möglichkeit bezieht sich die Gemeinde der Kirche Santa Maria in Medina de Rioseco, wenn sie in dem Vertrag für den Hochaltar in der Kirche Santa Maria den verantwortlichen principal Juan de Juni verpflichtet, alle eventuell später auftretenden Fehlstellen im Holz auf seine eigenen Kosten zu beseitigen[1]. Eine derartige Verpflichtung zur Ausbesserung solcher möglicherweise nachträglich erscheinender Fehler erstreckt sich im Falle des Hochaltares der Kirche Santa Maria Magdalena in Tudela (1551) auf einen Zeitraum von anderthalb Jahren nach der Fertigstellung des Werkes[2]. Die Verwendung guten und trockenen Holzes ist vor allem in bezug auf die spätere Bemalung wichtig. In dem Kontrakt zur Errichtung eines Altares im Kloster la Merced in Valladolid (1597) wird daher ausdrücklich gefordert, daß das Holz frei von Knoten (nudos) und Kien (tea) sein soll, die die Bemalung beeinträchtigen könnten[3]. Das Holz für einen Altar in der Kapelle San Andres in der Kathedrale von Segovia darf kein Harz enthalten, damit das aufgelegte Gold nicht brechen kann[4]. Es wird sich an anderer Stelle noch zeigen, daß sich trotz der vertraglichen Forderungen nach besonders qualitätvollem Holz Fehlstellen offensichtlich nicht immer vermeiden ließen, denn wiederholt wird ein spezieller Arbeitsgang für die Ausbesserung der Oberfläche vor der Bemalung der geschnitzten Partien vorgesehen.

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.49 "...si en el algun tiempo por no estar la madera seca se yendiere alguna figura o ubiere algun dano en el rretablo sea obligado a rrepararlo a su costa."

2) Vgl. Castro, S.64

3) Vgl. Martí y Monsó, S.369 "...de madera de pino seca de soria limpia de nudos y tea porque es contrario a la pintura..."

4) Vgl. Estudios Segovianos II, Segovia 1950, S.129 "...que no tenga resina por amor del dorado que no pega sobre ello.."

Neben den Bestimmungen über Herkunft und Qualität des Holzes lassen sich auch noch solche über die Art seiner Verarbeitung nachweisen. Für den Hochaltar in der Kirche San Salvador in Tudela (1565) wird vereinbart, daß die architektonischen Teile aus einem Stück gearbeitet sein sollen[1]. Fernández, der 1613 die escultura des Hochaltares im Kloster Las Huelgas Reales in Valladolid zu fertigen hat, muß die fast vollplastische Mittelgruppe des zweiten Geschosses, eine von Engeln umgebene und von 'pedazos de gloria' bekrönte Darstellung der Himmelfahrt Mariä, aus einem Stück herausarbeiten[2]. Die Säulenschäfte eines Retablo im Kloster San Francisco in Valladolid (1583) sollen ebenfalls aus einem Stück geschnitzt sein, Kapitelle und Basen dürfen aber unter Umständen angesetzt werden[3]. Während in diesem Falle keine näheren Bedingungen für die Art der Zusammenfügung der einzelnen Teile gestellt wurden, fordert der Vertrag zwischen Montañés und dem Kloster Santa María in Sevilla (1621), daß der Künstler die aus Teilstücken gearbeiteten Partien in dem betreffenden Retablo so zu verpflocken und zu verleimen habe, daß sie wie monolith erscheinen[4]. Die Ausführung der Säulen für den Hochaltar in Villagarcia de Campos (1579) soll in massivem Holz vorgenommen werden[5]. Bei der 2. Abschätzung des Retablo im Hospital in Illescas wird u.a. hervorgehoben, daß Greco zwei Figuren, die Tugenden darstellen, nicht aus massivem Holz, sondern aus Lumpen ('de trapo') gearbeitet habe, so daß sie bereits zwei Jahre nach der Fertigstellung beschädigt und vom Staub zerfressen seien[6]. 'De trapo' läßt

---

1) Vgl. Castro, S.73 "...que la architratura del dicho retablo aya de ser y sea elegida y no placada y de una pieca entera y no de añadidos y pedacos..."

2) Vgl. Chico, Escultores, S.162

3) Vgl. Chico, Escultores, S.86 "...la cana de la coluna sea toda de una pieca salbo si en los capiteles o basas fuere menester añadir."

4) Vgl. López, Retablos, S.48

5) Vgl. Chico, Medina de Ríoseco II, S.159

6) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.181 f. fol.38

sich hier vielleicht so erklären, daß Greco die Statuen aus verschiedenen Stücken gearbeitet haben wird, die nur durch den als Unterlage der Fassung dienenden Stoff zusammengehalten wurden. Wiederholt findet sich auch die vertragliche Forderung nach ausgehöhlten Figuren. Montañés soll die Titelstatue des ihm übertragenen Hochaltares in San Isidro in Campo-Santiponce aushöhlen, damit das Holz nicht reißen kann[1]. Manuel de Morales wird 1639 beauftragt, einen hl. Petrus aus Zedernholz zu schnitzen und ihn auszuhöhlen, um dadurch sein Gewicht zu verringern[2]. Sowohl um das Reißen des Holzes zu vermeiden als auch um das Gewicht der einzelnen Figuren zu vermindern, muß Fernández die für den Hochaltar des Klosters Las Huelgas Reales in Valladolid geschnitzten Figuren aushöhlen[3]. Die Frage nach einzelnen, möglichst leichten Figuren war vor allem von Bedeutung, wenn von vornherein beabsichtigt war, einzelne Statuen außerhalb des eigentlichen Altarzusammenhanges als Prozessionsfiguren zu verwenden. Diese Vermutung bestätigt der Kontrakt zu einem Altar in Palomares von 1588. Von dem ausführenden Bildhauer Miguel Adan wird verlangt, daß er die Mittelstatue einer Madonna mit Kind hohl arbeiten soll, damit diese in Prozessionen mitgeführt werden könne[4]. Die Forderung, daß einzelne Figuren neben ihrer Bestimmung im Retablo gegebenenfalls noch ihren Zweck als Prozessionsstatuen erfüllen müssen, wird in den Verträgen nicht selten ausgesprochen. Die Statue eines Hl.Sebastian, die für einen Altar in der Kirche San Juan in Tudela (1587) bestimmt ist, soll so gearbeitet werden, daß sie für Prozessionen aus dem Retablo herausgenommen werden kann[5]. Eine analoge Bestimmung findet sich

---

1) Vgl. Doc.And.II, 1928, S.50 "...la dicha escultura a de yr gueca ... para que no se hienda..."

2) Vgl. López, Retablos, S.65

3) Vgl. Chico, Escultores, S.163 "...todas estas figuras... sean huecas todo lo que se pudieren ahocar porque no pesen ni hiendan..."

4) Vgl. López, Montañés - Roldán, S.9

5) Vgl. P.V.11, 1943, S.176

im Vertrag zur Errichtung des Hochaltares im Kloster der Santisima Trinidad in Sevilla (1591); zwei weibliche Figuren, von denen die eine durch ihr Attribut als Hl.Barbara gekennzeichnet ist und die andere eine nicht näher differenzierte Märtyrerin darstellt, sollen zum Zweck ihrer Verwendung bei Prozessionen herausnehmbar gefertigt werden[1]. Greco wird bei der Errichtung des Hochaltares im Hospital de la Caridad in Illescas zur Auflage gemacht, hinter der Madonna eine Tür anzubringen, damit die Statue herausgenommen werden kann und dadurch die Möglichkeit gegeben ist, sie anzukleiden und bei Prozessionen herumzuführen; im 3. Taxierungsbericht wird Greco u.a. vorgeworfen, die betreffende Tür zu niedrig ausgeführt zu haben[2]. In dem Vertrag zu einem Privataltar im Colegio San Gabriel in Valladolid (1592) wird die Abmachung getroffen, daß der Künstler Adrián Alvarez die beiden Figuren der Hauptgruppe des Retablo, den Engel Gabriel und die Madonna in einer Verkündigungsszene so arbeiten soll, daß sie gegebenenfalls sowohl bei einer Prozession herumgetragen werden können wie auch die Möglichkeit gegeben ist, sie in einen anderen Altar einzufügen[3].

2. Angaben zum ikonographischen Programm

Im folgenden kann nur auf einige wenige vertragliche Angaben zur Ikonographie eingegangen werden, da eine allgemeine ikonographische Übersicht, wie sie etwa Juan Jose Martin González in seinem Aufsatz 'Tipologia E Iconografia Del Retablo Español Del Renascimiento'[4] bietet, über den Rahmen dieser im wesentlichen nur auf Dokumenten und nicht auch auf Denkmälern basierenden Untersuchung hinausgehen würde.

---

1) Vgl. Lopez, Arquitectos, S.108
2) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.184 fol.53
3) Vgl. Martí y Monsó, S.559, Anm.2
4) Vgl. Bol.Vall.30, 1964, S.5 ff

Das ikonographische Programm wird von Seiten des Auftraggebers mehr oder weniger fest fixiert und kann entweder beim Vertragsabschluß in den Kontrakt selbst oder - wie sich bereits gezeigt hat - in den Riß aufgenommen werden. Darüberhinaus können die Vertragspartner auch nur übereinkommen, das Programm zu einem späteren Zeitpunkt festzulegen. Der z.B. für die einzelnen Felder des Hochaltares in Brea vorgesehene jeweilige Darstellungsgegenstand läßt sich durch die entsprechenden Beschriftungen in dem von dem Bildhauer Pedro de Aramendia vorgelegten Riß wie auch in dem dazugehörigen Kontrakt von 1604 nachweisen[1]. Die Auftraggeber des Hochaltares in Santa Clara in Medina de Rioseco (1593) fordern, daß die für Nischen bestimmten vier Figuren diejenigen sein sollen, die im Riß aufgezeigt sind, wobei aus dem Vertragstext nicht ersichtlich wird, ob die Figuren im Riß eingezeichnet oder nur durch ihre Namen angegeben waren. Für die Hauptfelder sind die Himmelfahrt Mariae und die Gruppe der Trinität vorgesehen[2]. Die Gemeinde der Kirche Santa Maria in Medina de Ríoseco nimmt nur einige wenige Darstellungsinhalte mit in den Vertragstext auf und begnügt sich mit dem Hinweis, daß die Themen der einzelnen Figuren und Szenen noch von dem Pfarrer sowie den "mayordomos y oficiales" der Kirche bestimmt werden[3]. In dem Vertrag mit dem Kloster Las Huelgas Reales in Valladolid, der die Ausführung der escultura des Hochaltares (1613) betrifft, werden einstweilen nur die drei Hauptszenen erwähnt: und zwar für das erste Geschoß eine Szene mit dem sich vom Kreuz herab dem Hl.Bernhard zuneigenden Christus, für das zweite Geschoß die Himmelfahrt Mariae und für das Attikageschoß die Gruppe des Kalvarienberges; die übrigen Szenen und Figuren des Retablo wird die Äbtissin des Klosters zu gegebener Zeit festlegen[4].

---

1) Vgl. Abizanda III, S.146 (Vertrag und Abb. des Risses)
2) Vgl. Chico, Escultores, S.82
3) Vgl. Chico, Escultores, S.49 f.
4) Vgl. Chico, Escultores, S.162 ff.

Die Auftraggeber des Hochaltares der Kirche San Salvador in Tudela geben zunächst nur die Themen der vollplastischen oder im Relief auszuführenden Arbeiten an: im ersten Geschoß muß neben dem Sagrario auf der Evangelienseite die Madonna, auf der Epistelseite die Statue des Johannes Evangelista erscheinen; im Zentrum des zweiten Geschosses soll der von den vier Evangelisten umgebene Christus als Erlöser wiedergegeben werden, während die Kreuzigung Christi und die Darstellung Gottvaters als Altarbekrönung vorgesehen sind. Die Themen der übrigen Felder, die für Gemälde bestimmt sind, gibt der Vertragstext noch nicht an. Dementsprechend setzt auch der principal des Retablo, der maconero Domingo de Segura, in seinem Riß nur die Bezeichnungen der plastischen, von ihm vorzunehmenden Arbeiten ein, während er in die für Gemälde bestimmten Felder - wie schon aufgezeigt wurde - nur die Angabe "tablero de pincel" schreibt[1]. Eine gewisse Freiheit bei der Auswahl der Themen wird dem Hernando de la Nestosa in dem Kontrakt zu dem Altar in der Pfarrkirche Santa Eulalia in Palenzuela (1591) zugebilligt. Der Bildhauer hat neben der Statue der Titelheiligen zwei Szenen ihres Martyriums anzubringen, deren Auswahl Nestosa mit dem Hinweis "dos ystorias de su martirio que mas convengan" freigestellt wird. Auch über die beiden Szenen aus dem Leben der Maria, die die darüberliegenden Gefache einnehmen sollen, enthält der Vertrag keine näheren Bestimmungen. Hingegen muß - wie bei der überwiegenden Anzahl der Retablos - die Himmelfahrt Mariae im Mittelgefach des 2.Geschosses, der Kruzifixus im Attikageschoß und die Halbfigur Gottvaters in dem bekrönenden Giebel dargestellt werden[2]. Sehr ausführlich wird das ikonographische Programm eines Privataltares im Kloster der Santisima Trinidad in Valladolid (1584) festgelegt. Der Vertragstext gibt an, daß in der Mitte des unteren Geschosses die Szene der Anbetung der Könige mit den knieenden Stifterfiguren

---

1) Vgl. Castro, S.73 f. für den Vertrag und dgl. S.83 für den Riß

2) Vgl. Cortes, S.105 ff.

des Auftraggebers Juan Delgado und seiner Frau wiedergegeben werden soll. Für das Hauptgeschoß wird die von den Heiligen Cosmas, Damian, Catarina und Lucia umgebene Verkündigungsszene vorgeschrieben. Die Heiligen Johannes Baptista und Alifonso haben die Szene der Himmelfahrt Mariae im nächst folgenden Geschoß zu rahmen, während als Bekrönung die Halbfigur Gottvaters mit der Weltkugel vorgesehen ist[1]. Die Stifter, die hier in der Predella dargestellt werden möchten, behalten sich gegebenenfalls auch den Platz zu Seiten des Kruzifix in der Attika vor, wie es z.B. einem Vertrag zu einem Privataltar von 1588 zu entnehmen ist[2].

Da meine Arbeit keinen speziell ikonographischen Zweck verfolgt, sollen die hier herangezogenen Beispiele nur eine Auswahl aus den in den Dokumenten vorliegenden Angaben bieten und dem Zweck dienen, die Art solcher in den Verträgen auftretender Bestimmungen in allgemeinster Form zu veranschaulichen. Als beliebtester Darstellungsvorwurf kann die Wiedergabe der Assunta[3] hervorgehoben werden, die zumeist in einem der oberen Geschosse im Zentrum des ganzen Altaraufbaus angebracht ist. Gelegentlich, wie etwa bei dem Hochaltar von San Jerónimo (1570) in Granada[4], kann die Darstellung der Himmelfahrt Mariae auch durch die Einzelfigur der Inmaculada ersetzt werden, wie es sich im Laufe des 17.Jahrhunderts mehr und mehr durchgesetzt hat[5].

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.92 f

2) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.122

3) Vgl. auch die Darstellungen der Assunta in den folgenden Altären: Hochaltar der Pilar in Zaragoza, Weise, Die spanische Plastik I, Taf.18; Hochaltar der Kathedrale von Teruel, I, Taf.72; Hochaltar der Pfarrkirche von Lanciego (Alava), Weise, Die spanische Plastik II, Taf. 35; Hochaltar der Kirche Santa Clara in Briviesca, II, Taf.88; Hochaltar der Kathedrale von Burgos, II, Taf.89; Hochaltar der Pfarrkirche Santa Maria in Tafalla (Navarra), II, Taf.160; Hochaltar der Pfarrkirche in Cascante (Navarra), II, Taf.165

4) Vgl. Azcárate, Abb.331

5) Vgl. Elias Tormo, La Inmaculada y el Arte Español, Madrid 1915

3. Forderungen nach bestimmten stilistischen Eigentümlichkeiten

Bestimmungen über die künstlerische Gestaltung des in Auftrag gegebenen Altarwerkes gehen in den Verträgen oder sonstigen urkundlichen Nachrichten selten über relativ allgemeine und in einzelnen Fällen sogar nur formelhafte Angaben hinaus. In den Kontrakten, die in der ersten Hälfte des 16.Jahrhunderts abgeschlossen werden, ist gelegentlich von einer Ausführung nach flämischer (a la flamenca) oder nach italienischer (a la italiana) Art die Rede, wobei offensichtlich an den Unterschied zwischen spätgotischen und der Renaissance entsprechenden Dekorationsformen in der Gestaltung des architektonischen Aufbaus gedacht ist, wie ein solcher ja auch in den tatsächlich um jene Zeit ausgeführten Arbeiten besteht[1]. Forment erhält 1520 den Auftrag für einen Altar im Convento del Carmen in Zaragoza, den er 'a la flamenca' arbeiten soll[2] Hingegen wird der Maler Juan de Altabas schon 1513 verpflichtet, einen Retablo aus Stein in der Seo in Zaragoza 'a la italiana' anzufertigen[3]. Der seltenere Fall, daß an einen Stilunterschied im Charak-

---

1) Noch ganz in der flämisch spätgotischen Tradition stehen z.B. der große Hochaltar in der Kathedrale von Sevilla, der 1482 von dem Flamen Pieter Dancart errichtet wurde und der Hochaltar der Kathedrale von Oviedo, der dem Flamen Giralte de Bruselas noch 1511 zuerkannt worden war. Vgl. hierzu: Agustin Durán sanpere, Escultura Gótica, Ars Hispaniae VIII, Madrid 1956, S.383 ff Abb.367-369. Als erstes Beispiel für eine renaissancemäßige Ausführung sei auf den Altar in der Capilla de S.Agustin in der Seo in Zaragoza verwiesen, der 1520 Gil Morlanes dem Jüngeren in Auftrag gegeben wurde und auf den Eingangsbogen und den Altar in der 1523 vollendeten Kapelle S. Miguel in der Kathedrale von Jaca. Vgl. Weise, Die spanische Plastik, S.4. Die meisten Altäre des Damian Forment, wie z.B. der ab 1509 errichtete Hochaltar der Pilar in Zaragoza und der erst 1520 in Auftrag gegebene Hochaltar der Kathedrale von Huesca, weisen noch ein Fortwirken der Stilüberlieferung der Gotik auf, während der Hochaltar von S.Miguel de los Navarros in Zaragoza, dessen Ausführung Forment 1519 übertragen worden war, schon renaissancemäßig gestaltet ist.Vgl.Weise, Die span.Plastik,S.11 ff

2) Vgl. Abizanda I, S.94

3) Vgl. Abizanda III, S.6

ter der figürlichen Teile gedacht ist, liegt anscheinend bei dem berühmten Streit vor, der 1548 wegen der Errichtung des Hochaltares der Antigua in Valladolid entstanden ist und dessen Akten wir in seltener Ausführlichkeit besitzen. In diesem Prozeß sagt ein für Giralte auftretender Zeuge bezeichnenderweise aus, daß Junis Arbeiten nach französischer Auffassung, die des Giralte aber nach italienischer Manier ausgeführt seien und somit als perfekter angesehen werden müßten[1]. Ein weiterer Zeuge gibt an, daß Giralte seine Kunst von dem in Italien ausgebildeten Berruguete gelernt habe[2].

Abgesehen von der Bezeichnung 'a la italiana' versuchen die Auftraggeber durch Angaben wie 'a lo antiguo' und 'a lo moderno' die damals moderne, an der Antike geschulte künstlerische Auffassung gegenüber einer noch gotischen abzugrenzen. Im Testament des Kardinals Mendoza von 1494 findet sich in bezug auf einen zu errichtenden Altar im Colegio Santa Cruz in Valladolid die Anweisung, daß die Rahmen 'a la antigua' ausgeführt werden sollen ("... queremos que los entablamientos del dicho retablo sean de talla muy bien labrados a la antigua.")[3]. In einem Vertrag von 1534 anläßlich der Errichtung eines Retablo in Hijar in Aragon wird der maconero Juan de Moreto verpflichtet, den Altar "de fusta y maconeria del moderno" zu arbeiten. Da an anderer Stelle des gleichen Kontraktes hinsichtlich der 'custodia' sogar ausdrücklich die Forderung nach einer Fertigung in römischer Manier gestellt wird[4], dürfen wir schließen, daß 'del moderno' in diesem Fall mit 'a lo antiguo' gleichzusetzen ist. Aus den Zeugenaussagen des oben angeführten Streites wird allerdings ersichtlich, daß

---

1) Marti y Monsó, S.334 Jerónimo Vazqzez: "...la obra y arte del dho Franco giralte es ytaliana y muy fundada y la del dho Juan de juny es francesa y...que entre todos los maestros y oficiales que sienten del dho arte tienen por mas perfeto lo ytaliana que no lo de frances..."

2) Vgl. Martí y Monsó, S.333

3) Vgl. A.E.A.y A.I, 1925, S.8 Anm.2

4) Vgl. Abizanda II, S.267

die zumeist auf die neue Richtung der italienischen Renaissance zu beziehende Angabe 'a lo moderno' auch als Hinweis auf die spätgotische Stiltradition gedeutet werden kann. Juan de Juni wurde z.B. in dem besagten Streit vorgeworfen, daß seine Arbeiten 'a lo moderno' und nicht 'a lo romano' ausgeführt seien[1]. Auch Juan de Arfe sieht in seinem Traktat von 1585 "Varia commensuracion para la escultura y arquitectura" die 'obra moderna' als die vergangene, noch gotische an, der er die 'obra antigua' gegenüberstellt. Er führt u.a. Alonso de Covarrubias, den 'maestro mayor de la fabrica' der Kathedrale und des Alcazar von Toledo, und Diego de Siloé, den 'maestro mayor de la fabrica' der Kathedrale und des Alcazar von Granada, als die beiden bedeutendsten Meister an, die bereits in der 'obra antigua' der Griechen und Römer gearbeitet hätten, wenn auch ihre Werke noch immer von der 'obra moderna', also der gotischen Kunst, beeinflußt wären[2].

Im Gegensatz zu der sich mehr und mehr verlierenden Forderung nach einer Verwendung gotischer Stilform, herrscht in den Dokumenten des 16.Jahrhunderts als Charakterisierung

---

1) Vgl. Marti y Monsó, S.333 Miguel de Barreda: "...por que antes parescen sus obras ser a lo moderno que a lo Romano que agora se usa."

2) Vgl. Arte Espanol V, Tomo 3,1, 1916, S.201 Anm.1 zitiert nach der 7.Ausgabe des Traktates von Arfe, Madrid 1795, S.221: "Esta obra bárbara, puesta ya en su término, ha comenzado también en nuestros tiempos a desuarse, introduciéndose de nuevo la obra antigua de los griegos y romanos...en Espana también comenzó a florecer con la industria del excelente Alonso de Covarrubias...y Diego Siloé...que estos comenzaron esta obra en muchas partes donde fabricaron, aunque siempre con alguna mezcla de la obra moderna, que nunca la pudieron olvidar del todo." Eine ähnliche, von unserer ursprünglichen Gleichsetzung der Begriffe 'a lo antiguo' und 'del modern' für eine nach italienischen Vorbildern gefertigte Arbeit abweichende Definition begegnet bei den beiden italienischen Traktatautoren Vasari und Filarete, wenn Vasari in der 'maniera moderna' die zeitgenössische Kunst als Wiederspiegelung der Antike sieht, während Filarete mit dem Begriff 'maniera moderna' noch die Gotik meint. Vgl. hierzu Julius Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, S.113 und S.280

die Bezeichnung 'a lo romano' vor. In Sevilla, das ja eine Haupteinfallspforte für die Verbreitung der italienischen Renaissance gewesen ist[1], wird bei den Meisterprüfungen ausdrücklich erwähnt, daß der betreffende Geselle 'en el arte descultor y entallador de Romano' geprüft worden sei, wie es z.B. in dem Examensbericht des Juan Bautista aus dem Jahre 1587 zum Ausdruck kommt[2]. Für die Verwendung des Begriffes in den nördlichen Landschaften seien noch einige Beispiele angeführt, die sich allerdings auch fast alle hauptsächlich auf den Charakter der dekorativen und architektonischen Teile beziehen. Vor allem die Friese und die Randleisten in dem dem maconero Juan de Ampuero 1548 übertragenen Hochaltar der Pfarrkirche zu Zuera sollen 'al romano' ausgeführt werden[3]. Die Gesimse in einem Privataltar in der Colegiata von Medina del Campo (1554) sollen ebenfalls 'a lo romano' gearbeitet werden[4]. Auf die Friese, aber auch auf die Säulen- und die Pilasterbildung bezieht sich die Forderung nach einer Fertigung 'al romano', die 1533 im Kontrakt zur Errichtung eines Altares im Kloster in Roda erhoben wird[5].

Als Spezialfall innerhalb der Verwendung antiker Stilformen sei noch auf die in den Kontrakten begegnenden Angaben über die Bildung bestimmter Formen der Säulen verwiesen. Im Vertrag von 1604 zum Hochaltar in der Kirche von Brea wird gefordert, daß auf eine dorische, eine korinthische und auf diese eine komposite (composito) Ordnung folgen soll[6]. Für die Klosterkirche San Leandro in Sevilla (1582) werden zwei korinthische Ordnungen und eine komposite festgelegt[7]. Die Bruderschaft Santa Maria la Real de la Misen-

---

1) Vgl. hierzu Carl Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens, Bd.1, Berlin 1908, S.215 ff.
2) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.38
3) Vgl. Abizanda III, S.93 f
4) Vgl. Chico, Medina del Campo, S.80
5) Vgl. Abizanda I, S.142
6) Vgl. Abizanda III, S.146
7) Vgl. Lopez, Hernández - Montañés, S.239

cordia in Valladolid verlangt 1610 für ihren Altar ebenfalls, daß die ersten beiden Geschosse in der korinthischen Ordnung und das dritte in der kompositen ausgeführt werden[1]. Im Vertrag zur Errichtung des Hochaltares der Klosterkirche Santa Clara in Medina de Rioseco wird 1593 vereinbart, daß auf die dorische eine ionische Säulenordnung gesetzt werden soll[2], während für den Hochaltar der Kirche Santa Maria im gleichen Ort ein zweigeschossiger Aufbau mit einer korinthischen und einer kompositen Ordnung gefordert wird[3]. Die korinthische Säulenordnung ist wohl deshalb so beliebt, weil ihre Kapitelle - wie es z.B. in dem Vertrag (1663) zur Errichtung eines Altares in der Kirche Santa Cruz in Medina de Rioseco hervorgehoben wird - den angenehmsten Anblick böten und in ihrem Kunstwerk am höchsten einzuschätzen seien[4]. In den meisten Fällen werden kannellierte Säulen verlangt. so z.B. für den Hochaltar der Kirche San Miguel in Valladolid (1606)[5]. Die gleiche Forderung stellt 1613 das Kloster Nuestra Señora de la Paz in Sevilla[6]. Alonso Vazquez soll 1601 die Säulen eines Altares in der Kirche der Santisima Trinidad in Sevilla von unten bis oben mit verschiedenen Grotesken umgeben[7]. Auf die Groteske wird an anderer Stelle noch eingegangen werden. Als Vorbild für die Gestaltung der Säulen und der anderen architektonischen Teile wird vielfach auf Vignola verwiesen. Im Kontrakt zur Errichtung des Hochaltares in San Pablo in Valladolid wird 1626 den mit den plastischen Arbeiten beauftragten Künstlern Melchor de Beya und Francisco Velázquez die Bedingung

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.156 f.

2) Vgl. Chico, Escultores, S.83

3) Vgl. Chico, Escultores, S.45 ff

4) Vgl. Rev.Hist.11, 1926, S.139 "...con sus capiteles corintios que son los que mas agradan a la bista i de mas arte..."

5) Vgl. Martí y Monsó, S.394

6) Vgl. Doc.And.III, 1931, S.37

7) Vgl. Lopez, Retablos, S.130 "...las colunas...an de yr reuestidas desde la vassa hasta el capitel de varios grutescos..."

gestellt, daß die korinthische Ordnung des ersten Geschosses 'conforme abiñola' geschnitzt werden soll, wobei sich diese Forderung vor allem auch - wie im Vertrag ausdrücklich hervorgehoben wird - auf die eigentliche Gebälkornamentation mit ihrem Gesims, der Kranzleiste und dem Fries bezieht[1]. Die Ausführung der gesamten architektonischen Arbeiten an dem Retablo de la Piedad in der Kathedrale von Pamplona (1600) soll ebenfalls nach dem Vorbild Vignolas erfolgen[2]. Von einem Altar in der Kirche San Isidoro in Sevilla wird 1613 verlangt, daß sich der zweigeschossige Aufbau mit seinen korinthischen und kompositen Säulen nach Vignola zu richten habe[3]. Vignolas 1562 veröffentlichter Architekturtraktat "Regula degli cinque ordini' ist zweifellos bald nach seinem Erscheinen in Spanien bekannt geworden. Wir wissen, daß sich z.B. in Grecos Büchernachlaß Architekturtraktate von Vitruv, Alberti, Vignola, Serlio und Palladio befanden[4]. Ähnlich geht aus dem Nachlaßverzeichnis des ensamblador Francesco Velázquez von 1629 hervor, daß dieser Architekturtraktate sowohl in der jeweiligen Originalfassung als auch in spanischen und französischen Übersetzungen besaß, unter denen sich Werke von Vitruv, Alberti, Palladio und Serlio befanden[5]. Sebastiano Serlios 4.Buch über die Architektur, das bereits 1537 - also früher als Vignolas Traktat - in Italien erschienen war, lag schon 1552 in spanischer Übersetzung vor[6]. Das Kloster San Clemente in Sevilla fordert 1624, daß sämtliche Basen der dorischen Säulen 'de sebastiano' gearbeitet sein

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.247 "...el primer cuerpo del dho rretablo a de ser de orden corintio executada conforme abiñola en todos sus mienbros y molduras y la cornisa can cartelas y dentellones y el friso de talla..."

2) Vgl. Castro, S.151

3) Vgl. Doc.And.II, 1928, S.69

4) Vgl. Soehner, Die Retabel Grecos, S.173

5) Vgl. Chico, Escultores, S.252 f.

6) Vgl. F.J.Sánchez-Cantón, Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Bd.1, Madrid 1923, S.125 ff

sollen ("se usara la forma de la bassa dorica de sebastiano")[1]. Doch läßt sich für eine Beziehung auf Serlio in dem von mir herangezogenen urkundlichen Material nur dieser eine Hinweis finden. Merkwürdig mag auch die Tatsache erscheinen, daß in keiner der bisher veröffentlichten Urkunden auf das 1526 in Toledo erschienene Werk "Medidas del Romano" von Diego de Sagredo Bezug genommen wird, das den bezeichnenden Untertitel "necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas columnas, capiteles y otras edificios antiguos" trägt[2]. Es ist aber wohl anzunehmen, daß den allgemeinen und nicht näher differenzierenden Bestimmungen über die Verwendung einzelner Säulenordnungen oder einer bestimmten Gebälkform in einigen der im vorangegangenen herangezogenen Vertragsbeispielen das Werk Sagredos, der als erster Renaissanceelemente einer breiteren Öffentlichkeit in Spanien bekannt gemacht hatte, zugrunde gelegen haben wird.

Besonders interessant sind die vertraglichen Abmachungen in Hinblick auf die Groteskendekorationen, auf deren kunstgeschichtliche und geistesgeschichtliche Bedeutung bereits Weise vor kurzem in mehr allgemeiner Form angespielt hat[3]. Zur Ergänzung mögen die folgenden Angaben dienen. Noch 1551 wird in dem Vertrag mit dem Bildhauer Innocencio Berruguete und dem Maler Miguel de Barrear zur Errichtung des Hochaltares in der Kirche der Padres Trinitarios Calzados in Valladolid bestimmt, daß der Altar mit 'buenos e graciosos grutescos' verziert werden soll; im einzelnen wird dabei festgelegt, daß sowohl die ionischen und die korinthischen Säulen der beiden Geschosse bis zur Hälfte mit Grotesken verziert werden sollen; wie auch die Friese und die Bekrö-

---

1) Vgl. Lopez, Montañés - Roldán, S.257

2) Vgl. F.J.Sánchez Cantón, Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Bd.I, Madrid 1923, S.7

3) Vgl. Weise, Der monstruöse Stil der spanischen Renaissance-Ornamentik als kunstgeschichtliches und geistesgeschichtliches Problem, in: Festschrift für Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, S.364 ff.

nungen[1]. Auch ein 1554 in Auftrag gegebener Privataltar für die Colegiata in Medina del Campo hat als Friesschmuck Grotesken aufzuweisen[2]. 1557 erhält Juan Sanz de Tudelilla die Ausführung des Trascoro in der Seo in Zaragoza mit der Forderung übertragen, daß seine Dekorationen u.a. Untiere (bestiones) enthalten sollen[3]. Die Feststellung, daß die Grotesken bald nach der Mitte des 16.Jahrhunderts unter dem Einfluß der strengen gegenreformatorischen Richtung abgelehnt werden, läßt sich aus dem von mir untersuchten Material bestätigen. Schon von Weise wurde auf den Kontrakt zur Errichtung des Hochaltares in der Pfarrkirche San Juan Bautista in Estella verwiesen, der die Bestimmung erhält, daß nur Engel, Seraphine, Kinder mit Flügeln, Bienen, Früchte, aber nicht Pferde, Untiere oder brutescos[4] irgendeiner Art zum Schmuck der architektonischen Teile dienen dürfen und daß der Künstler Darstellungen, die dieser Forderung nicht entsprechen, selbst wieder entfernen müsse[5]. Für den Hochaltar in der Kirche San Salvador in Tudela 1565 liegen ähnliche Bestimmungen vor: zum Schmuck

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.180 f.

2) Vgl. Chico, Medina del Campo, S.80

3) Vgl. Abizanda III, S.138

4) Die unterschiedliche Bezeichnung für die Grotesken als 'grutescos' und 'brutescos' versucht Pacheco (Arte de la Pintura, III.Buch, S.359 ff.) dadurch zu erklären, daß die 'grutescos' zu ihrem Namen gekommen seien, da die sie darstellende Dekorationsart in den unterirdischen Grotten Roms gefunden worden sei, während die Form 'brutescos' sich daher ableite, daß derartige Wiedergaben verschiedene wilde Tiere und Mischwesen aufwiesen. "...I por averla ha llado en aquellas Grutas la llamaron grutescos, i otros brutescos porque ven en ella diferencias de animales i Monstruos, como Satiros, Silvanos, Ninfas, Leones, Tigras, i mescla de unos, i de otros."

5) Uranga, S.46 "Iten que en todo cuanto es la dicha obra donde quiera que obiere necesidad de talla como es en las colunas y frisos y otros partes no puedan poner sino es angeles y serafines y ninos con alas y abezitas i ojas y frutas naturales y no caballos ni bestiones ni brutescos ni otra cosa fuera de lo suso dicho so pena que todo lo que de otra manera se ousiere se quitara de la dicha obra."

der Friese dürfen nur Seraphine oder Engel, aber keine Untiere und Masken verwendet werden[1]. Im Vertrag zur Errichtung eines Altares im Convento de San Francisco in Valladolid wird 1583 bestimmt, daß Figuren, Seraphine und Früchte mit größter Fertigkeit wiedergegeben werden sollen ohne daß gleichzeitig auch Masken oder andere heidnische Dinge dargestellt werden; es dürfe nur solcher Schmuck erscheinen, der als angemessen und ehrenhaft angesehen werden könne[2]. Heidnische Motive wie Masken, wilde Tiere und Mischwesen werden also in den genannten Fällen offensichtlich aufgrund der neuen religiösen Einstellung abgelehnt. Einen ähnlichen Vorbehalt in bezug auf die Friesdekorationen in Form von Grotesken spricht in dem bereits erwähnten Vertrag von 1601 das auftragerteilende Kloster der Santisima Trinidad in Sevilla aus; hier sollen in dem Blattwerk als lebendig bezeichnete Grotesken angebracht werden, die aber "decentes al lugar de la dicha obra" sein sollen[3]. Es darf an dieser Stelle auf weitere Bestimmungen über den Groteskenschmuck eingegangen werden, die allerdings die Malerei betreffen, aber ebenso wie bei den Schnitzarbeiten die veschiedenen Haltungen der Auftraggeber gegenüber den Grotesken verdeutlichen. Der Vereinbarung mit den beiden principales Inocencio Berruguete und Miguel de Barreda anläßlich der Errichtung des schon erwähnten Altares in der Kirche der Santisima Trinidad in Valladolid (1551) läßt sich entnehmen, daß nicht nur die geschnitzten Partien des Altarwerkes Groteskenschmuck aufnehmen sollen, sondern darüberhinaus die gleichen Dekorationsmotive auch für die Bemalung der Gewänder vorgesehen waren[4]. Auch in dem Vertrag zur Bemalung des Hochaltares in San Francisco in Palencia wird 1561 eine reiche Dekora-

---

1) Vgl. Castro, S.73

2) Vgl. Chico, Escultores, S.86 f. "...que en toda la demas talla q̄ se obiere de hacer ansi...figuras como compartimentos y serafines y frutos an de ser debajo...sin que aya en ello mascarones ni otras cosas feas sino cosas licitas y onestas al proposito del rretablo..."

3) Vgl. Lopez, Retablos, S.128

4) Vgl. Martí y Monsó, S.181

tion der Gewänder mit "cosas grutescas" verlangt, für die eine lebenswahre ('conforme al natural, como se fueran vivas') Darstellung gefordert wird[1]. Der späteren Auffassung entspricht es, wenn 1593 in dem Vertrag für die Bemalung des Hochaltares der Kathedrale von Burgos zur Bedingung gemacht wird, daß die zur Dekoration der Gewänder wiedergegebenen Motive wie Brokatimitationen, Blattwerk und Früchte "conforme su natural" ausgeführt sein müssen, während 'brutescos' und andere 'cosas vibas' vermieden werden sollen[2].

Als letzte der in den Verträgen enthaltenen Bestimmungen sei noch auf die Forderung hingewiesen, daß sich der principal bei der Ausführung des ihm übertragenen Auftrages nach einem anderen, bereits vorhandenen Altarwerk richten muß. Ein dem Hl.Martin geweihter Altar in San Pablo in Zaragoza soll dem Maler Jaime Serrat als Vorbild für den ihm 1505 übertragenen Retablo in La Almunia de Doña Godina dienen; der Maler wird verpflichtet, seinen Altar so hoch und so breit wie das Vorbild auszuführen und ihn auch mit

---

1) Azcárate, S.16 "...sean fechas todas las cosas conforme al natural, como se fueran vivas ...sean coloridas las abitos y ropas que tienen sobre el oro muy ricamente gravadas de cosas grutescos..."
Nach der Meinung Azcárates, der den Vertrag aus Palencia zitiert, steht der Wunsch nach cosas grutescas in eindeutigem Widerspruch zu dem vorher geforderten naturalistischen Charakter der Bemalung. Die Auftraggeber des Altares in Palencia scheinen jedoch den von Azcárate betonten Widerspruch nicht empfunden zu haben. In diesem Zusammenhang kann auf die 1548 erschienenen 'Diálogos de la Pintura' des Portogiesen Francisco de Holanda verwiesen werden, der u.a. zu den Grotesken - und speziell zu den Darstellungen von Mischwesen und deren Lebenswahrheit - Stellung nimmt. Er lobt z.B. derartige Wesen unter der Voraussetzung, daß sie gut proportioniert dargestellt seien, so daß sie als lebendig und möglich angesehen werden könnten. Vgl. hierzu Francisco de Holanda, Diálogos de la Pintura in: F.J.Sánchez Cantón, Fuentes Literarias para la Historia del Arte Espanol, Bd.I, Madrid 1923, S.92 ff. "...si aquella desconformidad esta en su proporcion en cada una de las sus partes, que esta mui conforme y que es mui natural y que merece mucho loor el Pintor que pintó cosa que nunca se uió tan imposible con tanto artificio y discreción que parece viva y possible..."

2) Vgl. Marti y Monsó, S.522

dem gleichen Maßwerk und den entsprechenden Randleisten zu versehen[1]. Der von der Gemeinde der Kirche Santa Maria Magdalena in Tudela (1551) geplante Hochaltar soll sowohl im Entwurf als auch in der Gefacheinteilung und ebenso in der Ausführung der Figuren und der Dekoration des Rahmenwerkes nach dem Vorbild des Hochaltares in der Pfarrkirche San Felipe in Zaragoza ausgeführt werden. Das Dokument weist zugleich darauf hin, daß das der Vorlage zugrundeliegende ikonographische Programm nicht übernommen werden dürfe, sondern durch ein anderes ersetzt werden müsse, das sich auf das Leben der Hl. Maria Magdalena bezöge[2]. In den folgenden Beispielen werden den Künstlern von ihnen selbst zu einem früheren Zeitpunkt gefertigte Altäre als Vorbild hingestellt. In diesen Fällen verlangen die Auftraggeber jedoch keine formale Angleichung an die früheren Altäre, sondern fordern eine Ausführung in ähnlicher Qualität. Gabriel Joli soll in einem Altar in der Klosterkirche von Roda (1533) die Bewegungen der Figuren ebenso perfekt ausführen wie die der entsprechenden Statuen in den von ihm geschaffenen Retablos in San Miguel de los Navarros und in Nuestra Señora del Portillo in Zaragoza[3]. Eine Klausel im Vertrag zu dem Forment übertragenen Altar in Huesca lautet, daß der Meister das Werk so gut oder sogar besser als den von ihm selbst geschnitzten Hochaltar in der Pilar in Zaragoza zu arbeiten habe[4]. Hinsichtlich der Bemalung des Hochaltares der Kathedrale von Oviedo (1529) läßt sich eine entsprechende Forderung nachweisen. Der Maler Leon Picardo muß den Retablo ebenso gut oder besser als die von ihm bemalten Altäre in der Kapelle des Condestable in der Kathedrale von Burgos fassen. Er wird ausserdem verpflichtet, die gleichen Farben wie in Burgos, von denen noch ein Rest übriggeblieben sei, zu verwenden und im

---

1) Vgl. Abizanda II, S.6 f.
2) Vgl. Castro, S.63
3) Vgl. Abizanda I, S.143
4) Vgl. Abizanda II, S.189

Bedarfsfalle ähnlich wie die für die früheren Arbeiten neue Farben aus Florenz zu beziehen[1].

---

1) A.E.A.y A. 25, 1933, S.15 "...pintura la qual ya digo que hare tan buena y meyor como lo que hize en los tres retablos de la Capilla del Condestable en Burgos y de las mesmas colores las quales tengo yo que me quedaron mucha parte dellas y la que faltare hare traer de Florencia donde hize traer aquella."

VII. Abschluß der Schnitzarbeiten: Aufstellung und Taxierung

1. Aufstellung

Die Aufstellung eines Altarwerkes gehört zu den Aufgaben des mit der Herstellung beauftragten Künstlers. Die Retablos werden zumeist zweimal aufgestellt, einmal nach der Fertigstellung 'en blanco' zwecks Begutachtung der Schnitzarbeiten und das andere Mal nach der Bemalung. Wird beim Vertragsabschluß die Forderung erhoben, daß - wie sich im Zusammenhang mit der Bemalung noch zeigen wird - schon während der Schnitzarbeiten die einzelnen fertiggestellten Teile sofort gefaßt werden sollen, ist nur ein einmaliger Aufbau erforderlich. Aus der Mehrzahl der Kontrakte geht hervor, daß die Künstler zu einer einmaligen Errichtung verpflichtet sind und daß diese Arbeitsleistung nicht gesondert berechnet wird. So hat z.B. Montanés den Altar für San Isidro in Campo Santiponce auf seine Kosten einmal aufzustellen, wobei die Auftraggeber dem Künstler in diesem Fall freistellen, die Montage des Werkes 'en blanco' oder in gefaßtem Zustand vorzunehmen[1]. Dagegen wird Antonio de Osuna zu einer zweimaligen Errichtung, also vor und nach der Bemalung, des von ihm gearbeiteten Altars für das Kloster La Merced in Malaga (1592) verpflichtet[2]. Die Forderung nach einer zweimaligen Aufstellung erhebt 1583 auch der Auftraggeber eines Altares für die Klosterkirche San Francisco in Valladolid: nach dem Aufbau des Retablo in noch ungefaßtem Zustand soll das Werk wieder auseinandergenommen werden, die einzelnen Teile den Malern übergeben und nach der erfolgten Fassung wieder zusammengesetzt werden[3]. Wie wir bereits oben sahen, gehört es mit zur wich-

---

1) Vgl. Doc.And.II, 1928, S.50

2) Vgl. Llordén, Escultores, S.47

3) Chico, Escultores, S.87 "...los dhos...an de dar y asentar el rretablo y despues de asentado an de quitar y desarmar y por sus piezas entregar a los pintores para que le pinten y despues de pintado los dhos... le an de tornar a poner."

tigsten Aufgabe der ensambladores, die Teile eines Retablos zusammenzufügen. Aus diesem Grund begegnet in den Kontrakten wiederholt die Bestimmung, daß ensambladores das Einfügen der plastischen Arbeiten in den Schrein und die Montage der einzelnen Geschosse vornehmen sollen. Im Vertrag mit Gregorio Fernández über den plastischen Schmuck des Hochaltares der Kirche Las Huelgas Reales in Valladolid (1613) wird daher ausdrücklich verlangt, daß derjenige, dem die ensamblaje übertragen wird, auch das spätere Einsetzen der Figuren und Szenen in den Schrein übernehmen müsse[1].

Über den eigentlichen Vorgang der Montage läßt sich den vertraglichen Abmachungen wenig entnehmen. Wir erfahren lediglich, daß mit Hilfe eines Lotes und einer Wasserwaage gearbeitet wird, um das Werk korrekt auszurichten. Eine derartige Arbeitsweise wird z.B. im Kontrakt zur Errichtung eines Altares für die Bruderschaft der Anunciata in Sevilla (1620) gefordert. Hier wird darüberhinaus festgelegt, daß erst nach der fertigen Bemalung, also bei einer zweiten Aufstellung, die einzelnen Teile zusammengeleimt werden dürfen[2]. Eine weitere technische Einzelheit erfahren wir aus Coín: bei der Aufstellung eines Altares in San Juan (1564) sollen Holzpflöcke und nicht Nägel den Altarkörper zusammenhalten[3]. Da im allgemeinen das Montieren einen schwierigen und zumeist langwierigen Arbeitsvorgang bedeutet - für diese Tätigkeit wird z.B. den principales des Hochaltares im Kloster Nuestra Señora de Aniago in Valladolid (1634) ein Zeitraum von einem Monat bewilligt[4] - kommen die Auftraggeber den Künstlern sehr oft

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.163 "...es condicion que toda la dha escultura la ha de dar asentada a su costa el maestro que se encargare del ensamblaxe..."

2) Vgl. López, Retablos, S.97 "...a de asentarla en su lugar en blanco antes que se dore para ajustarla de manera que este a plomo y niuel y volver a armar despues de dorado...y envisagradas a cola de milano..."

3) Vgl. Llordén, Escultores, S.30

4) Vgl. Chico, Escultores, S.207

dadurch entgegen, daß sie Hilfsmittel und gegebenenfalls zusätzliche Arbeitskräfte stellen. Die Gemeinde von Santa Maria in Medina de Ríoseco bietet die für die Errichtung ihres Altarwerkes erforderlichen Gerüste[1]. Estéban Jordán wird anläßlich der Aufstellung des Hochaltares des Klosters in Palazuelos (1573) nur das Holz geliefert, das der Künstler für die Herstellung des Gerüstes benötigt[2]. Über eine zusätzliche Arbeitskraft und die nötigen Hilfsmittel kann Luis de Figueroa bei den Aufstellungen des Altares des Klosters S.Miguel de los Angeles in Sanlúcar la Mayor (1619) verfügen[3]. Auch das schon erwähnte Kloster Nuestra Senora de Añiago gibt Verpflegung und Unterkunft dem principal und dessen drei Mitarbeitern während der Dauer der auf einen Monat festgesetzten Zeit der Aufstellung. Das Kloster behält sich aber ausdrücklich vor, daß im Falle einer Fristüberschreitung die Künstler für ihre Verpflegung selbst aufkommen müssen[4].

2. Taxierung

An die Montage schließt sich die Abschätzung an, die zumeist von zwei Künstlern vorgenommen wird und zwar im allgemeinen von je einem Vertreter der auftraggebenden Partei und des ausführenden principal. Die vielfältigen Regelungen in bezug auf die Abschätzung werden in den meisten Fällen bereits im Vertragsabschluß festgelegt. Die Taxatoren können den verschiedensten Berufskategorien der Künstler und Handwerker angehören. Falls ein Altar oder Schnitzwerk nach seiner Fertigstellung 'en blanco' abgeschätzt werden soll, wird naturgemäß die Begutachtung von Bildschnitzern vorgenommen. Der Hochaltar der Kirche San Salvador in Tudela wird z.B. 1568 von zwei als maconeros bezeichneten

---

1) Vgl. Chico, Escultores, S.49
2) Vgl. Martí y Monsó, S.538
3) Vgl. Doc.And.IV, 1932, S.9
4) Vgl. Chico, Escultores, S.207

Künstlern, Bernal del Fuego und Francisco de Roca, taxiert[1], während der der hl. Katharina geweihte Altar der gleichen Kirche 1580 von zwei escultores in seinen einzelnen Teilen untersucht wird[2]. Entsprechend werden - falls die Bemalung eines Retablo gesondert abgeschätzt werden soll - Maler für diese Tätigkeit herangezogen. Im Vertrag zur Bemalung des von Juni begonnenen und von Jordán beendeten Hochaltares in Santa Maria in Medina de Rioseco heißt es ausdrücklich, daß das fertige Werk von erfahrenen Personen begutachtet werden müsse, von denen der eine Künstler die Kirche und der andere den Maler Pedro de Ona vertreten soll[3]; aus dem Taxierungsbericht von 1605 geht hervor, daß die beiden geforderten Personen der Hofmaler Joan Pantoja de la Cruz und der Maler Francisco Perez Quintana gewesen sind[4]. Die Forderung bezüglich der Fähigkeiten der die Abschätzung durchführenden Meister werden im Vertrag für den Hochaltar der Klosterkirch Sant Agustin in Valladolid (1606) dahin präzisiert, daß e. in eben diesen Arbeiten erfahrene, gute 'maestros pintores' sein sollen; ausdrücklich wird festgelegt, daß keinesfalls nur 'doradores' oder 'estofadores' mit der tasacion betraut werden dürfen[5]. Der hier ausgesprochene Vorbehalt erscheint insofern gerechtfertigt, als der Altar zum überwiegenden Teil aus von Bartolome Carducho und von Pantoja de la Cruz gemalten Bildern bestehen sollte. Für den Hochaltar in der Pfarrkirche von Villaespasa, der 1608 einem pintor als principal übertragen worden ist, wird ausgemacht, daß der eine der beiden nach der Vollendung des Werkes heranzuziehenden Taxatoren für die arquitectura und der andere für die pintura zuständig sein soll[6]. Können

---

1) Vgl. Castro, S.75
2) Vgl. Castro, S.106
3) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.107
4) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.110
5) Vgl. Martí y Monsó, S.612
6) Vgl. Bol.Fernán Gonzáles 130, 1955, S.427

die mit der Abschätzung eines Altares beauftragten Gutachter untereinander keine Einigung in der Bewertung eines Werkes erzielen, muß ein dritter Schätzer hinzugezogen werden. Felipe Vigarni wird 1533 als dritter Taxator des Hochaltares der Klosterkirche San Benito in Valladolid bestellt, nachdem Andrés de Nájera und Julio de Aquiles sich nicht einigen konnten[1]. Mit der Abschätzung des von Berruguete geschaffenen Erzbischofsstuhls und der diesen bekrönenden Transfigurationsgruppe in der Kathedrale von Toledo werden 1548 seitens der Kirche Jerónimo Quijano aus Murcia und seitens des Künstlers Juan de Juni aus Valladolid betraut, die den Wert der Arbeiten sehr unterschiedlich taxieren, nämlich auf 4.640 gegenüber 2.231 Dukaten. Daraufhin wird mit der Zustimmung des Erzbischofs und des Künstlers Pedro Machuca, der 'maestro de las obras de halhambra de Granada' als dritter Gutachter herangezogen[2]. Im Vertrag zur Errichtung des Hochaltares der Kirche Santa Maria Magdalena in Tudela (1551) wird festgelegt, daß der Bürgermeister der Stadt einen dritten Taxator ernennen kann, falls sich keine Einstimmigkeit erzielen lasse[3]. Im Falle einer Uneinigkeit bei der Abschätzung der Bemalung des Hochaltares der Kirche Santa Maria in Medina de Ríoseco hat der Bischof von Palencia oder sein Provisor das Recht, einen dritten Gutachter zu wählen[4].

Die Kosten für die Taxatoren teilen sich im allgemeinen der Auftraggeber und der ausführende Künstler, falls - was der Regel entspricht - beide Parteien je eine Person zur Beteiligung an der Abschätzung stellen. Den Gutachtern, die nicht am Aufstellungsort der Altäre ansässig sind, werden zumeist An- und Rückreisekosten ersetzt; außerdem wird ihnen während der Dauer der Taxierung Unterkunft und Ver-

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.139

2) Vgl. Martí y Monsó, S.457 ff.

3) Vgl. Castro, S.64

4) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.107 "...si estos no se concertare el señor obispo o provisor de palencia a de nombrar tercero..."

pflegung gestellt sowie ein Lohn gezahlt. 1548 erhält der von seiten der Auftraggeber bestellte Jerónimo Quijano für die Abschätzung der schon erwähnten Arbeit des Berruguete im Chorgestühl der Kathedrale von Toledo 27.913 mrs. (= ca. 74,5 Dukaten). Dieser Betrag ist folgendermaßen aufgeteilt: für die 18 Tage, die die Begutachtung in Anspruch nahm und für die 14 Tage, die die Reise von Murcia nach Toledo und zurück dauerte, werden ihm täglich 2 Dukaten als Lohn berechnet und dazu noch etwa 10,5 Dukaten für seine Unterkunft und Verpflegung in Toledo sowie die seiner Gehilfen und Reittiere[1]. Insgesamt 29.459 mrs. (= ca. 78,6 Dukaten) erhielten 1607 zwei Maler, die den Hochaltar der Pfarrkirche von Alaéjos abschätzten und zu dieser Tätigkeit vierzehneinhalb Tage benötigten. Einige Ausgaben für die Maultiere und deren Führer wurden noch zusätzlich berechnet[2]. Die beiden Schätzer erhalten also etwa zweieinhalb Dukaten als täglichen Lohn. In dem schon erwähnten Streit zwischen dem Maler Benito Rabuyate und dem Duque de Osuna wird 1566 angegeben, daß Rabuyate, wenn er mit einer tasacion beauftragt gewesen sei, jeweils täglich sowohl an Arbeits- wie an Feiertagen den üblichen Betrag von drei Dukaten erhalten habe[3]. 1571 werden Juan de Juni für die Taxierung des Hochaltares in Santa Clara in Briviesca täglich 3 Dukaten gezahlt[4]. Aus einem Vertrag, den Joan Maimo als Vertreter der Stadt Pálambs 1570 mit einem Meister Marti abschließt, erfahren wir, daß Marti die Abschätzung des Hochaltares der Pfarrkirche der Stadt vornehmen soll und daß ihm dafür die An- und Rückreise gezahlt wird; außerdem wird für Verpflegung und Unterkunft gesorgt. Es läßt sich hier jedoch nicht ermitteln, wieviel Marti täglich als Lohn für seine Begutachtung vergütet bekam, da ja der im voraus abgeschlossene Vertrag dem

---

1) Vgl. Zarco del Valle, S.251
2) Vgl. B.S.C.E. 2, Serie Bd.III, 1919, S.84
3) Vgl. Martí y Monsó, S.449
4) Vgl. Bol. Burgos 52, 1935, S.267

Meister freie Hand läßt, in wieviel Tagen er die tasacion durchführt[1].

Es darf angenommen werden, daß die tasacion zumeist bald nach der Aufstellung erfolgte. So wird im Kontrakt zur Bemalung des Hochaltares der Kathedrale von Oviedo (1529) bestimmt, daß die Abschätzung innerhalb von 30 Tagen nach Beendigung der Malerarbeiten vorgenommen werden soll[2]. Auf 50 Tage ist die Zeitspanne festgelegt, innerhalb derer die Begutachtung zweier von Vigarni zu arbeitenden Grabmäler (1536) für das Kloster San Jerónimo in Espeja (Soria) durchgeführt sein muß[3]. Es liegt vor allem im Interesse der ausführenden Künstler, daß die Taxierung eines fertiggestellten Werkes so bald wie möglich nach seiner endgültigen Aufstellung erfolgt, da die Künstler in der Regel - wie wir bereits in anderem Zusammenhang sahen - die letzte Rate ihres Verdienstes erst nach der abgeschlossenen Taxierung vom Auftraggeber erhielten. Aus eben diesem Grund sah sich z.B. Greco 1605 genötigt, das Hospital von Illescas zu mahnen, die Abschätzung des Hochaltares abzuschließen[4]. Hier liegt das äußerst seltene Übereinkommen vor, daß Greco während seiner Arbeiten lediglich einen in drei Raten gezahlten Vorschuß von 1.000 Dukaten erhielt und daß der eigentliche Preis für das Werk erst nach der Fertigstellung und zudem nur von einem, von dem Kloster zu bestimmenden tasador festgesetzt werden sollte, der weder aus Toledo noch aus Valladolid oder Madrid stammen durfte. Diese Regelung führte bezeichnenderweise zu einem fast zwei Jahre dauernden Streit zwischen dem Künstler und dem Hospital, aus dem sich eine Reihe interessanter Einzelheiten entneh-

---

1) Vgl. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, Vol V, Gerona 1950, S.251

2) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.17

3) Vgl. A.E.A.y A.XXVI, 1933, S.121

4) Vgl. A.E.A.a A.VIII, 1927, S.171 fol.1 "...suplico mande a los dichos prioste y hermanos que luego exiban y presenten la tassacion que se ouiere hecho y della se me de traslado para allegar de mi justicia la qual pido..."

men lassen. Das Hospital beauftragte mit der ersten Abschätzung einen Künstler für die escultura und einen für die pintura, die den Wert des Werkes auf insgesamt 9.226 reales taxierten. Greco erhob gegen die Ansetzung des Preises Einspruch, da nach seiner Meinung der ermittelte Betrag nur für die Vergoldung ausreiche. Er erreichte, daß der 'consejo' des Erzbischofs von Toledo zwei neue tasadores bestimmte, die die Arbeiten Grecos mit 48.934 reales bewerteten, was dazu führte, daß der Auftraggeber den Gutachtern Voreingenommenheit vorwarf, da sie oficiales Grecos und zudem Bürger der Stadt Toledo wären. Daraufhin ging der Streit bis vor den obersten Gerichtshof in Valladolid, der aber seinerseits den ganzen Fall an den 'consejo' des Erzbischofs zurückgab. Die von diesem ernannten neuen Taxatoren schätzten den Wert des Werkes noch höher, nämlich auf 53.330 reales. Natürlich hielt das Hospital auch gegen diese tasacion seine Klage aufrecht und versuchte den Streitfall bis vor den Papst zu tragen. Der Rat des Erzbischofs bestimmte, daß dem Künstler die Summe von 42.000 reales gezahlt werden sollte, womit sich Greco zufrieden gab. Da das Kloster über diesen Betrag jedoch nicht verfügte, wurde es gepfändet; es brachte aber seine Einwände weiter bis vor die päpstliche Nuntiatur in Madrid, die sie an den Toledaner Erzbischof zurückschickte. Bei der darauf erfolgten vierten Abschätzung wurde eine Summe von etwa 26.026 reales (784.878 mrs.) festgesetzt. Auf diesen Betrag einigten sich schließlich am 17.3.1607 die beiden streitenden Parteien[1].

Im Unterschied zu dem für den Altar von Illescas geschlossenen Vertrag, nach dem die dem Künstler zu zahlende Summe erst bei der Taxierung festgelegt werden sollte, läßt sich der überwiegenden Mehrzahl der Verträge und Abschätzungs-

---

1) Den Hergang des Streites gibt Fr.de Borja de San Román y Fernández anhand von den in dem Diözesanarchiv von Toledo befindlichen Prozeßakten. Vgl. hierzu Fr.de Borja de San Román y Fernández, De la vida del Greco (Nueva serie de documentos) in: A.E.A.y A.VIII, 1927, S.148 ff. u. S.171 ff inéditos)

berichte entnehmen, daß es in der Regel bei der Abschätzung darum geht, den bereits bei der Erteilung des Auftrages festgesetzten Preis entweder zu bestätigen oder als zu niedrig oder als zu hoch je nach der Güte der Arbeit zu bezeichnen. Es muß sich wiederholz gezeigt haben, daß der bei der Taxierung ermittelte Betrag über dem der ursprünglichen Abmachung gelegen hat, sodaß sich in vielen Fällen die Auftraggeber veranlaßt sahen, eine Klausel in den Vertrag einzufügen, die besagt, daß die Zahlung eines über dem Vertragspreis liegenden Betrages von ihnen nicht geleistet werden muß. So wird z.B. für den zu errichtenden Altar in der Pfarrkirche in Medina Sidonia (1575) das Übereinkommen getroffen, daß im Fall eines Abschätzungspreises, der die ursprünglich angesetzte Summe übersteigt, die Differenz der Gemeinde als Almosen überwiesen werden soll[1]. Anläßlich der Errichtung eines Altares in der Kirche des Colegio Montesión in Sevilla (1613) einigt man sich dahin, daß ein eventueller Mehrwert dem Auftraggeber erlassen wird[2]. Sollten die von Felipe Vigarni ausgeführten beiden Grabmäler in San Jerónimo in Espeja auf mehr als die vereinbarten 600.000 mrs. taxiert werden, so braucht der auftragerteilende Bischof dem Künstler dennoch nur den festgesetzten Betrag zu zahlen[3]. Recht kompliziert ist die Bestimmung, die Pedro de Ona im Bemalungsvertrag zum Hochaltar in Santa Maria in Medina de Ríoseco auferlegt wird. Bei der tasacion der betreffenden Malarbeiten muß die Summe von 9.000 Dukaten erreicht werden, obwohl nur 7.000 als Verdienst ausgemacht sind. Werde das Werk nicht auf 9.000 Dukaten geschätzt, so habe der Künstler auch keinen Anspruch auf die vereinbarten 7.000 Dukaten[4]. Für die tatsächlich

---

1) Vgl. López, Hernández - Montañés, S.107

2) Vgl. Doc.And.IV, 1932, S.6 "...simla dicha obra no fuere a su contento e satisffacion me an de poder rrebaxar lo que el dicho padre prior e officiales dixeren y tanto menos se me an de pagar y si dixeren que me sea de dar mas del dicho concerto no se me a de pagar..."

3) Vgl. A.E.A.y A.XXVI, 1933, S.122

4) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.107

an den Künstler erfolgende Zahlung bleibt also in allen denjenigen Fällen, in denen die Taxierung einen höheren Wert der geleisteten Arbeit feststellt, der ursprünglich ausgemachte Betrag maßgebend. Liegt dagegen eine geringere Bewertung vor, so muß der Künstler auf den restlichen Anspruch verzichten oder die ihm bereits überwiesenen Zahlungen, soweit sie über die Schätzung hinausgehen, zurückerstatten. Bei einer solchen Sachlage behält sich das Kloster der Santisima Trinidad in Valladolid (1551) bei einem um mehr als 300 Dukaten unter der vorher fixierten Summe von 3.000 liegenden Taxwert die nachträgliche Entscheidung darüber vor, ob es den Retablo annehmen oder ihn den Künstlern, dem imaginario Inocencio Berruguete und dem Maler Miguel de Barreda, überlassen will[1]. Das einseitige Verfahren, daß die Auftraggeber dem Künstler den Mehrbetrag abziehen, von ihm selbst aber eine eventuelle Rückzahlung fordern, sieht Leon Picardo, der den Hochaltar der Kathedrale von Oviedo bemalte, als ungerecht an, indem er 1530 gleiche Gerechtigkeit für beide Parteien verlangt[2].

Der Vorgang der Abschätzung beansprucht im allgemeinen, wie wir schon oben bei der den Taxatoren zustehenden Vergütung festgestellt haben, mehrere Tage, da - wie es z.B. dem Taxierungsbericht des Altares in Santa Eulalia in Palenzuela von 1600 zu entnehmen ist[3] - mehrere Male jeder Teil für sich und ebenso auch der Zusammenhang des ganzen Altares begutachtet wird. Zur tasacion des schon angeführten Retablo in San Benito in Valladolid werden 12 Tage angesetzt; da sich die beiden Taxatoren nach fünf Tagen nicht einigen können, wird Felipe Vigarni als dritter Gutachter

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.181

2) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.19 "...entre otros capitolos ..fue uno no justo..q dize q hecha la obra y bista por ofiçiales se allare q merece mas de lo asentado q no se me de y si mereciere menos se me quite y esto no a lugar por q la justicia a de ser ygual a todos."

3) Vgl. Cortes S.108 "...aviendola visto y mirado nos los sobredichos una y dos y mas beces todas quantas beces... pieza por pieca y cada una de por si y todas juntas..."

herangezogen, der zusammen mit den beiden anderen Künstlern schon nach zwei Tagen die strittige Abschätzung abschließt[1]. Aus einer Zahlungsanweisung von 1609 ergibt sich, daß die Taxierung des Hochaltares in der Pfarrkirche von Alaéjos vierzehneinhalb Tage dauerte[2]. 1548 untersuchte der maestro Jerónimo Quijano 18 Tage lang die Qualität der von Berruguete geschaffenen Transfigurationsgruppe in der Kathedrale von Toledo[3]. Zur Gewährleistung einer gründlichen Überprüfung sowohl der Details als auch des Gesamtwerkes wird bei den z.T. sehr großen Retablos die Errichtung eines Gerüstes notwendig, das gegebenenfalls die Herausnahme einzelner Teile ermöglichen soll. Eine derartige Einrüstung ist z.B. für die Taxierung von Grecos Arbeiten in Illescas vorgenommen worden[4].

Die Abschätzung soll dem Auftraggeber vor allem die Gelegenheit zu der Feststellung bieten, ob der Retablo gemäß dem Riß ausgeführt ist und ob in allen Punkten die vertraglichen Bedingungen erfüllt worden sind. Wichtig ist die tasacion, wie wir gleichfalls schon gesehen haben, zur Aufdeckung eventueller Fehlstellen, deren Ausbesserung zu Lasten der ausführenden Künstler geht, während für die Beseitigung erst später nachgewiesener Mängel die Künstler nicht mehr verantwortlich gemacht werden können, falls nicht diesbezügliche Sonderregelungen in dem Kontrakt aufgenommen waren. Die Genauigkeit der von Miguel Peñaranda und Nicolas de Urliens vorgenommenen Taxierung (1534) des von Damián Forment errichteten Hochaltares in der Seo in Huesca wird u.a. daraus ersichtlich, daß die beiden Schätzer in ihrem Gutachten auf das Fehlen der Dornenkrone Christi in der Szene der Kreuztragung und des Kopfes eines in der Predella dargestellten Vogels hinweisen. Der Auf-

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.139

2) Vgl. B.S.C.E. Bd.3 2.Serie, 1919, S.84

3) Vgl. Zarco del Valle, S.251

4) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.178 fol.27 "...y hauiendo hecho andamios en la dicha capilla para mejor y mas acertadamente hazer la dicha tassa..."

traggeber behält daraufhin einen Teil des Verdienstes zurück bis Forment die Ausbesserung und die Veränderungen vorgenommen hat. Diese Arbeit muß sich bis 1547 hingezogen haben, da erst in diesem Jahr, drei Jahre nach der Abschätzung, das Vertragsverhältnis aufgelöst wird. Die noch ausstehende Rate von 3.966 sueldos scheint nicht gezahlt worden zu sein, da sie noch 1546 von den Erben Forments eingeklagt wird[1]. Bei der Abschätzung (1568) des von Domingo de Segura ausgeführten Hochaltares in San Salvador in Tudela wird von den beiden taxierenden maconeros u.a. festgestellt, daß die im Riß angegebenen, sich in den Zwickeln über dem Mittelfeld des Altares lagernden Engel fehlen[2]. Die traza ist also in derartigen Fällen eine wesentliche Grundlage für die tasacion. Nach der kritischen Untersuchung eines Privataltares in San Antón in Valladolid (1557) wird eine lange Reihe von Mängeln aufgezählt, die bei der gründlichen Überprüfung jedes Teils für sich und des Altarganzen aufgefallen sind. Der principal Leonardo de Carrión muß u.a. die Armhaltung einer Madonna in einer Himmelfahrtsdarstellung verändern, d.h. die Arme der Marienfigur nach vorne legen, während sie ursprünglich zur Seite der Figur angebracht waren. Außerdem hat er sechs Engel, die die Asunta umgeben, auf vier zu reduzieren und sie in einem der Größe der Madonna angemessenem Maßstab neu zu arbeiten. Auch hier behält der Auftraggeber einen Teil des noch ausstehenden Verdienstes - und zwar 40 Dukaten - bis zur Ausbesserung bzw. Änderung der beanstandeten Partien ein[3]. Wie schon in anderem Zusammenhang erwähnt wurde, mußte Greco nach den Auflagen der dritten tasacion die hinter der Madonnenstatue im Hochaltar des Hospitals von Illescas angebrachte Tür verändern, da diese zu niedrig war, um ein gefahrloses Herausnehmen der Figur zu gewährleisten[4]. Mit der gleichen Präzision wie die Schnitzarbei-

---

1) Vgl. B.S.E.E.XXIII, 1915, S.12 f. und S.16
2) Vgl. Castro, S.75
3) Vgl. Martí y Monsó, S.215
4) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.184 fol.53

ten wird in der Regel auch die Fassung eines Altarwerkes und Gemälde untersucht. Antonio de Remesal übernimmt 1594 als alleiniger vom Auftraggeber gestellter Taxator die Abschätzung der von Gregorio Martinez und Diego de Urbina ausgeführten Bemalung des Hochaltares der Kathedrale von Burgos. Er geht in seinem Bericht alle Partien des Altares einzeln durch und kritisiert fast bei jeder Szene die Verteilung und die Nuancen der Farben, indem er zugleich auch auf fehlende Gravierarbeiten hinweist. So stellt er z.B. fest, daß eine Figur in derselben Bronzefarbe gehalten sei wie das zugehörige Gefach und ordnet er eine Änderung der Farbe des Hintergrundes an. Damit sich das Gewand einer Figur von den es umgebenden Gewändern besser abhebe, soll es mit Damastarbeiten versehen werden. Gregorio Martinez und Diego de Urbina weigern sich eine zeitlang, die verschiedenen Veränderungen an ihrem Werk vorzunehmen, finden sich aber schließlich zu den geforderten Verbesserungen bereit[1]. Greco wird anläßlich der ersten tasacion seiner Arbeiten in Illescas zur Auflage gemacht, die auf dem Gemälde der 'Caridad' wiedergegebenen Personen mit Halskrausen durch andere zu ersetzen, die "decentes para semexante lugar" sein sollen[2].

---

1) Vgl. Cortes, S.88 ff. - "yten la figura questá en un conpartimiento que tiene esta parte de banco en la vuelta de un la do a la mano derecha a donde esté todo de un color campo y figuras a ymitacion de Bronce se aga el campo de otro color." - S.90 "yten otra birgen que tiene las manos puestas, que tiene el manto morado y escurecido con biolado, se aga la labor de algunos damascos o tela por que aga diferencia a las demas ropas".

2) Vgl. A.E.A.y A.VIII, 1927, S.174 fol.16

VIII. Eventuelle Bemalung der Retablos

In dem Wörterbuch der spanischen Akademie (Bd.III, S.602) heißt es unter dem Begriff 'retablo' u.a. "Suele dorarse para mayór hermosura", ein Altar soll also, um schöner zu wirken, vergoldet sein. Diese Feststellung läßt wohl den Schluß zu, daß ein Altarwerk erst nach seiner Vergoldung bzw. Bemalung als vollendet angesehen werden kann, was durch die Tatsache bestätigt wird, daß die meisten der erhaltenen Retablos vergoldet und bemalt sind. Wesentlich seltener lassen sich Altäre nachweisen, die nicht gefaßt, sondern nur dunkel gebeizt sind, wie dies etwa bei den Hochaltären von Santa Clara in Briviesca[1], Santa Maria la Mayor in Cáceres[2], der Kathedrale von Teruel[3] und der Pfarrkirche von Aninon in der Nähe von Calatayud (Zaragoza) der Fall ist[4]. Nachträglich läßt sich wohl nicht mehr entscheiden, ob aus ästhetischen oder aus finanziellen Gründen auf die Bemalung verzichtet worden ist.

Die Bemalung eines Retablos wird im allgemeinen in einem gesonderten Vertrag gleichzeitig mit der Herstellung der plastischen Arbeiten oder, was häufiger ist, erst nach deren en blanco erfolgter Ausführung in Auftrag gegeben. Für ein Altarwerk im Kloster San Agustin in Agreda sind folgende Kontraktabschlüsse überliefert; am 30.Oktober 1565 erhält der entallador Domingo de Segura den Auftrag zur Errichtung des Retablos[5] und am selben Tag wird dem Maler Pietro Moron die Fassung des betreffenden Altares übertragen[6]. Der im Februar 1532 bei dem 'entretallador' Esteban de Obray bestellte und im gleichen Jahr noch fertig-

---

1) Vgl. Weise, Die spanische Plastik II, S.46
2) Vgl. Azcárate, S.259
3) Vgl. Weise, Die spanische Plastik I, S.32
4) Vgl. ebenda S.32
5) Vgl. Castro, S.78 f.
6) Vgl. Castro, S.60 und S.80 f

gestellte Altar des Laurentius in der Kathedrale von Tarazona wird erst 1536 dem pintor Juan Fernández Rodriguez zur Bemalung übergeben[1]. In einigen wenigen und vor allem auf den Anfang des 16.Jahrhunderts beschränkten Fällen schließt der Vertrag zur Errichtung eines Altares sowohl die Herstellung 'en blanco' als auch die Fassung desselben ein, so daß als Vertragspartner gleichzeitig ein Schreiner oder Bildhauer und ein Maler auftreten. Der Kontrakt zur Herstellung eines nicht näher bezeichneten Retablo wird z.B. 1513 mit dem 'fustero' Miguel Andres und dem pintor Martin Garcia abgeschlossen[2]. Auch begegnet die Regelung, daß ein- und dieselbe Person sowohl die Schnitz- als auch die Malarbeiten übernimmt, wie es z.B. für Berruguete belegt ist, der sich 1527 zu der Ausführung beider Tätigkeiten am Hochaltar von San Benito in Valladolid verpflichtet[3]. Die sehr lange Zeit bis zur endgültigen Vollendung eines Altarwerkes versuchen die Besteller wiederholt dadurch abzukürzen, daß sie Bildhauer und Maler zu gleichzeitigem Schaffen verpflichten; eine Voraussetzung dafür ist, daß sich die beiden Künstler gemeinsam am Ort der Herstellung des Retablo aufhalten, um ihre verschiedenen Arbeiten koordinieren zu können. In dem Vertrag von 1588, der sich auf den Hochaltar der Pfarrkirche von Talavera bezieht, verpflichten sich der entallador Antonio de Aunon und sein Mitarbeiter Vasco Martin zuerst das Hauptgeschoß und zwei Tafeln fertigzustellen, damit sie sofort bemalt werden können; entallador und pintor sollen möglichst gleichzeitig an dem Werk arbeiten und dürfen in dieser Zeit keinen weiteren Auftrag übernehmen[4]. Juan de Oviedo

---

1) Vgl. Castro, S.20 f und S.28 ff

2) Vgl. Abizanda I, S.35 - Abizanda nimmt an, daß der Altar für Villamayor (Aragón) bestimmt war.

3) Vgl. Martí y Monsó, S.138

4) Bol.Vall.XIII, 1946/47, S.126 "...y ansimismo comencaremos y acabaremos el banco del dicho retablo y dos tableros del para que luego se pinte dore y estofe de manera que nosotros y los pintores entendamos en trabajar e trabajemos a un tiempo en la dicha y no entremeteremos otra obra alguna despues de comencado el dicho retablo..."

wird 1601 vertraglich verpflichtet, erst eine Ordnung, d. h. ein Geschoß, des Hochaltares für die Pfarrkirche in Villamartin auszuführen und dieses dann dem Maler zur Fassung zu übergeben; erst danach darf er mit der Arbeit an dem nächsten Geschoß beginnen[1]. Auch Pedro Fernández de Mora darf erst eine weitere Ordnung des ihm in den nämlichen Jahr 1601 übertragenen Altar für Cortegana schnitzen, wenn er den unteren Abschnitt und das Tabernakel fertiggestellt und dem Maler zur Bearbeitung übergeben hat[2]. Aus dem Vertrag von 1644 anläßlich der Errichtung eines Altares in der Capilla de Nuestra Señora del Pozo in der Kirche San Lorenzo in Valladolid geht hervor, daß das Werk innerhalb von 11 Monaten vollendet sein muß. Es wird in diesem Fall ausdrücklich verlangt, daß die einzelnen Teile des Schnitzwerkes jeweils umgehend dem Maler zur Fassung ausgehändigt werden, sodaß beide Arbeitsgänge etwa zur gleichen Zeit (casi a un mismo tiempo) abgeschlossen sein können[3]. Der auf den Schnitzprozeß unmittelbar folgende Malprozeß schließt weitgehend aus, daß sich durch eventuelles langes Stehen in ungefaßtem Zustand Risse im Holz bilden und macht somit ein Ausbessern vor dem Vergolden und Bemalen überflüssig, auf das im folgenden noch eingegangen wird. Durch die gleichzeitige Ausführung von Schnitz- und Malarbeiten ist außerdem nur eine einzige Errichtung und Abschätzung notwendig. Dennoch überwiegt die Trennung der beiden Fertigungsprozesse, die vor allem den Vorteil bietet, daß durch die zweimalige Aufstellung den Auftraggebern die Möglichkeit gegeben ist, speziell das Schnitzwerk in noch ungefaßtem Zustand abschätzen zu können.

Im einzelnen setzt sich die Bemalung aus verschiedenen Tätigkeiten wie 'aparejar', 'dorar', 'pintar', 'grabar', 'estofar' und 'encarnar' zusammen, die im allgemeinen in den vertraglichen Abmachungen getrennt aufgeführt werden.

---

1) Vgl. López, Mantañés - Roldán, S.119
2) Vgl. Lopez, Retablos, S.14
3) Vgl. Chico, Escultores, S.265

1. 'aparejar'

Die vorbereitende Arbeit des 'aparejo' bezieht sich in erster Linie auf die Ausbesserung des Holzes und auf seine Grundierung. Diesem Vorgang kommt vor allem dann eine besondere Bedeutung zu, wenn, wie eben bereits angeführt, ein Retablo vor der Fassung schon eine geraume Zeit 'en blanco' fertiggestellt war und nicht unmittelbar im Anschluß an die Schnitzarbeiten mit der Bemalung begonnen wurde, so daß die Bildung von Rissen und anderen Fehlstellen begünstigt war. Zur Ausbesserung der schadhaften Stellen wird wiederholt sogar ein Bildschnitzer herangezogen. 1604 überträgt die Gemeinde von Alaéjos dem ensamblador Cristobál Velázquez die im Hinblick auf die Vergoldung und Bemalung vorzunehmende Ausbesserung des von Estéban Jordán gefertigten Altares[1]. Nicht nur für das Instandsetzen, sondern auch für die gesamte Bemalung des von Juan de Juni 1569 vollendeten Altarwerkes in der Familienkapelle der Aldarete in San Antolin in Tordesillas wird ein entallador als principal herangezogen. Der Retablo stand 11 Jahre 'en blanco' bis der Stifter der Kapelle 1580 mit dem entallador Bartolomé Hernández einen Vertrag zur Fassung abschließt, obwohl er bereits 1569 dem Maler Benito Rabuyate die Ausführung der Malarbeiten versprochen und letzterer schon die ersten Vorbereitungen getroffen hatte[2]. Dem langen Streit zwischen dem Auftraggeber, dem Maler Rabuyate und dem entallador Hernández, der durch einen Schiedsspruch des Gerichtshofes in Valladolid beendet wurde, können wir in unserem Zusammenhang eine wichtige Angabe entnehmen. Die nicht alltägliche Tatsache, daß einem entallador die Bemalungsarbeiten eines Altarwerkes übertragen wurden, rechtfertigt Hernández damit, daß der betreffende Altar aufgrund

---

1) Cortes, S.130 "...por quanto el rretablo de la dicha yglesia se a de dorar, tyene ciertas faltas y enmiendas que acer de ensanbladura y escultura para lo remediar...damos a nos...el dicho rretablo para que le dejeis y pongais vien de todo lo que tiene necesidad..."

2) Vgl. Martí y Monsó, S.432 ff.

seines schlechten Erhaltungszustandes nur von einem entallador und ensamblador wie ihm ausgebessert werden könne; Rabuyate hingegen verstehe davon nichts, da er weder entallador, noch ensamblador, noch dorador, noch estofador sei, sondern einzig und allein 'pintor de pincel'[1]. Wir werden wohl annehmen dürfen, daß Rabuyate als Tafelmaler in den verschiedenen Arbeitsgängen der Faßmalerei nicht geübt war, und deshalb - da in diesem Fall die Beseitigung der Fehlstellen im Holz die wichtigste Grundlage für die Bemalung war - ein entallador als principal einem 'pintor de pincel' vorgezogen wurde.

Mehr oder weniger detaillierte Angaben über den Vorgang des 'aparejo' lassen sich verschiedenen Kontrakten entnehmen. So geht z.B. aus dem Vertrag von 1529 mit Leon Picardo zur Bemalung des Hochaltares in der Kathedrale von Oviedo[2] wie auch aus dem Vertrag von 1601 mit Pedro de Oña zur Fassung des Hochaltares in der Kirche Santa Maria in Medina de Ríoseco[3] hervor, daß das Holz zuerst gründlich vom Staub gereinigt und anschließend mit einer Leimflüssigkeit überstrichen werden muß. Besonders sorgfältig sollen nach einem solchen Reinigungsprozeß diejenigen Stellen behandelt werden, die Risse und Fehler im Holz aufweisen. Anläßlich der Bemalung eines Altares in San Isidro in Campo-Santiponce (1609) werden Sägespähne zum Füllen und Holzkeile zum Schließen der Risse gefordert[4]. Für den oben

---

1) Martí y Monsó, S.433 "...fue cosa muy necesaria e provechosa porque la dna obra estaba muy perdida en los muchos a.os. que avia estado ansi y pāl rremedio della hera dalla a un entallador y ensanblador como es el dho mi parte y desto cosa alguna no a ny sabe el dho benito Reboyate porque solo su of. o hes pintor de pincel de manera que ny es entallador ni ensanblador ni dorador ny estofador..."

2) A.E.A.y A.XXV, 1933, S.14 "...el dicho retablo y todas las piezas de él despues que fueren desarmado - se le ha de limpian mucho del polbo que tiene y despues encolalle..."

3) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.102

4) Doc.And.II, 1928, S.50 "...e todas las hendiduras que hiziese la dicha obra se an de tapar con sus rejas de madera e con su asserin..."

zitierten Altar in Medina de Rioseco wird verlangt, daß die Fehlstellen mit Holzkeilen und Leim geschlossen werden[1]. Die gleiche Bedingung der Verwendung von Holzkeilen zum Ausgleichen schadhafter Stellen wird auch für den Hochaltar der Kathedrale von Burgos[2] erhoben. In einem weiteren Arbeitsgang werden diese Partien gegebenenfalls mit Leinwand überzogen, damit das Holz nicht reißen kann. Ein derartiges Verfahren ist u.a. für den besagten Retablo in der Kathedrale von Oviedo[3] und für den Hochaltar im Kloster San Francisco in Huelva (1606)[4] belegt. Um eine gleichmäßige Oberfläche zu erreichen, wird das Holz zuerst mit grober und danach mit feiner Kreide übergangen, wobei jeweils mehrere Schichten übereinandergelegt werden. Während im Bemalungsvertrag (1620) eines Altares im Kloster Nuestra Senora de las Mercedes in Sevilla nur auf die 'erforderliche Anzahl' von übereinanderzulegenden Gründen hingewiesen wird[5], heißt es in bezug auf die Fassung eines Altares im Colegio San Francisco in Sevilla (1635), daß je vier oder fünf Schichten 'yeso grueso' und 'yeso mate' aufgetragen werden sollen[6]. Wichtig ist vor allem auch, daß das 'aparejar' sorgfältig vorgenommen wird, damit durch ein zu dickes Auftragen der verschiedenen Gründe die Feinheit der Schnitzarbeit nicht beeinträchtigt wird. Eine derartige Arbeitsweise wird z.B. - wie wir schon sahen - für die Bemalung des Hochaltares (1593) der Kathedrale von Burgos gefordert[7]. In ähnlicher Form weisen auch die Auftrag-

---

1) Vgl. Rev.Hist.7, 1925, S.102

2) Vgl. Martí y Monsó, S.521

3) A.E.A.y A.XXV, 1933, S.14 "...y despues encollale que sea muy banado en cola y plastecar y enlencar todas las juntas y hendeduras de las ymagines para que no tornen mas a hender."

4) Vgl. Doc.And.I, 1927, S.149

5) López, Retablos, S.33 "...tengo de aparexar de gruedo y mate...las manos que oviere menester."

6) Vgl. López, Retablos, S.67

7) Vgl. Martí y Monsó, S.522 zitiert auf Seite 76 dieser Arbeit

geber des Hochaltares der Pfarrkirche San Juan in Estella darauf hin, daß die Schönheit der 'architectura' bei der Grundierung nicht in irgend einer Form leiden darf. Sie bestimmen auch, daß die Anzahl der aufzutragenden Kreideschichten je nach der Güte der Ausführung der plastischen Partien zu variieren habe, wenn auch normalerweise eine Grundierung mit je vier Schichten grober und feiner Kreide üblich sei. Von der Beschaffenheit der Grundierung hänge die Perfektion und die Haltbarkeit der Fassung ab[1)]

2. 'dorar'

Auf den Kreidegrund werden auf die Stellen, die vergoldet oder versilbert werden sollen, normalerweise vier Schichten Bolus gelegt. Für die zu vergoldenden Partien in dem oben bereits herangezogenen Altarwerk im Colegio San Francisco in Sevilla werden z.B. vier oder fünf Schichten armenischer Bolus gefordert[2)]. Die wichtigsten Angaben hinsichtlich der Vergoldung beziehen sich auf die Beschaffenheit des Goldes, das auf dem Bolusgrund haftet. Im Auftrag zur Bemalung des besagten Altares im Colegio San Francisco in Sevilla (1635) wird Pedro de Calderon vorgeschrieben, daß er das Gold bei dem besten Meister 'batioja' beziehen soll[3)]. Ein 'batioja' ist nach der Definition des Wörterbuches der spanischen Akademie (Bd.1, S.575) derjenige, der "hace y pone el oro u plata en panes para dorar.o platear con el los retablos", also ein Handwerker, der das Gold oder Silber in die kleinen Plättchen schlägt, mit denen die Vergoldung vorgenommen wird. Seltener als mit dem Blattgold, vor allem dem zum Glänzen gebrachten 'oro brunido', wird mit Pulvergold ('oro molido') gearbeitet,

---

1) Uranga, S.49 f

2) Lopez, Retablos, S.67 "...quatro o cinco manos de bol armenico que se an de dar sobre lo que a de caer el dorado..."

3) Lopez, Retablos, S.67 "...oro el qual a de fer muy fino y de lindo y hermoso color y del mexor maestro batioja de feuilla..."

das wie eine Farbe mit dem Pinsel aufgetragen wird. Im Vertrag zur Bemalung des Hochaltares der Kirche Santa Maria in Tordesillas (1667) heißt es, daß die Haarfarbe aller Figuren mit 'oro molido' angegeben werden soll[1]. Über die Qualität des zu verwendenden Blattgoldes enthalten die Kontrakte häufig Sonderbestimmungen. Martin Garcia und Martin de Novillas werden 1530 beauftragt, nur Dukaten von 22 Karat für die Vergoldung eines Retablos für Almolda zu verwenden[2]. Francisco Martinez verpflichtet sich 1604 einen Altar in der Kirche Santa Maria in Alaéjos mit 24-karatigem Gold zu fassen[3]. 'Trenzados de Portugal' oder 'Castellanos' soll Juan Picardo (1529) für die Vergoldung des Hochaltares in der Kathedrale von Oviedo benutzen[4]. Durch die Verwendung von in Umlauf befindlichen Währungen erhalten die Auftraggeber die Garantie, daß nur reines und nicht mit Silber oder einem anderen Metall legiertes Gold in ihrem Altar verarbeitet wird. So z.B. darf der Maler Tomas de Prado für die Vergoldung des Hochaltares der Klosterkirche Las Huelgas Reales in Valladolid 1614 weder Silber noch vergoldetes Silber und auch kein legiertes Gold gebrauchen[5]. Im Bemalungsvertrag von 1624 zum Hochaltar der Pfarrkirche Santa Catalina in Sevilla wird gefordert, daß der Retablo nur mit feinem 'oro brunido' ohne jegliche Legierung gefaßt werden darf; die Auftraggeber weisen darauf hin, daß eine Mischung mit Silber oxydiere bzw. Gold in einer anderen Verbindung vergilbe, so daß sie im Laufe der Zeit erkennen könnten, ob ihren Forderungen in bezug auf die Reinheit des Goldes Rechnung getragen worden sei oder nicht[6]. Natürlich waren nicht alle

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.441

2) Vgl. Abizanda II, S.264

3) Vgl. Cortes, S.83

4) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.15

5) Vgl. Marti y Monsó, S.396

6) Doc.And.VIII, 1935, S.89 "...lo ha de dorar todo de oro fino brunido linpio y bien resanado y que no tenga liga de metal ni plata por quanto el metal lo pone muy bermejo y la plata berde en que se conoce si lleba liga."

Auftraggeber in der Lage, ihre Werke mit reinem Gold schmücken zu lassen. Daher wird in vielen Verträgen auch die Verwendung von Silber oder vergoldetem Silber ausgemacht. Jaime Serrat soll 1505 die Fassung der geschnitzten Teile eines Altares in La Almonia de Dona Godina in vergoldetem Silber ('plata corlada') vornehmen[1]. 1512 wird eine gestaffelte Verwendung von Gold und Silber gefordert. Die Vergoldung der maçoneria eines Altares soll der Maler Martin Garcia in 'oro brunido', die Randleisten aber nur in vergoldetem Silber ausführen[2]. Für die Fassung eines 1576 in Auftrag gegebenen Retablos in der Kapelle des Juan Bautista in der Colegiata von Medina del Campo wird vor allem 'oro fino' verlangt; nur für die Nischen und die unsichtbaren Partien der Figuren darf vergoldetes Silber verwendet werden[3]. Auch in den folgenden vertraglichen Vereinbarungen ließ man sich von dem Gesichtspunkt der Sichtbarkeit der betreffenden vergoldeten Partien leiten. Der Maler Juan de Cea hat 1606 im Hochaltar der Pfarrkirche von Villaespasa nur das mit glänzendem Gold zu versehen, was sich den Blicken darbietet ("lo que es frontero y se goza a la vista")[4]. Im Hochaltar der Kathedrale von Oviedo soll für die ungeschnitzten Flächen der Randleisten, die Rückenseiten der Figuren und die Gefache ebenfalls nur vergoldetes Silber gebraucht werden[5]. Die in den vertraglichen Abmachungen häufig anzutreffende Forderung nach der Verwendung von Silber hat neben Sparsamkeitsgründen noch eine andere Ursache, denn nach einigen Urkunden dient Silbar und nicht Gold als die geeignete Unterlage, um die Wirkung bestimmter Farben zu steigern. Auf Silber sollen die Farben Rot und Grün im Hochaltar der besagten Kathedrale

---

1) Vgl. Abizanda II, S.7

2) Vgl. Abizanda I, S.35

3) Vgl. Bol.Vall.XXI/XXII, 1956, S.77 "...las cajas seran de plata dorado y las figuras lo que no se alcancare a ver sea de plata dorada..."

4) Vgl. Bol. Fernán González 130, 1955, S.427

5) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.12. Diese und die folgende Bestimmung sind dem ersten Bemalungsvertrag entnommen,

von Oviedo gemalt werden[1]. Im Kontrakt zur Fassung zweier Privataltäre in der Kathedrale von Palencia (1559) wird darauf hingewiesen, daß Emaileffekte auf einer Goldunterlage nicht die gleiche Strahlkraft wie auf silbernem Untergrund besäßen[2]. Aus dem 1572 mit Estéban Jordán als principal sowohl für die Herstellung en blanco wie auch für die Bemalung des Hochaltares für das Kloster Santa Cruz in Valladolid abgeschlossenen Vertrag geht hervor, daß die rückwärtigen Partien der Figuren und Szenen sowie Teile des Giebelgeschosses mit Silber versehen werden sollen, um karmesin und transparente Emaileffekte zu erreichen ("pa hazer carmesis o esmaltes trasparentes")[3].

3. 'pintar' und 'estofar'

Auf den Vergoldungsvorgang folgt die eigentliche farbige Fassung, bei der die Farbe entweder auf die Grundierung oder aber auch auf die vergoldeten Partien aufgetragen wird. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß die urkundlichen Nachrichten sehr oft nähere Angaben über die Herkunft der zu verwendenden Farben enthalten, vor allem für Karmin und Blau. Von den Farben, mit denen Berruguete den Retablo von San Benito in Valladolid (1527) bemalen soll, muß Blau entweder 'von jenseits des Meeres' ("azules ultramarinos") oder aus Deutschland, das Karmin hingegen aus Florenz oder Venedig stammen[4]. Mit Blau aus Sevilla soll der Altar des Klosters Las Huelgas Reales in Valladolo-

---

noch 5) (von der Vorseite): der 1522 mit Alonso Berruguete abgeschlossen wurde. Da Berruguete den Auftrag nicht ausführen konnte, wurde 1529 ein neues Abkommen mit Leon Picardo unterzeichnet.

1) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.12

2) Bol.Vall.19, 1953, S.89 "...otros esmaltes, que no digo aqui, conbiene que se agan sobre plata porque sobre oro no balen nada ni tienen el bibor nezesario como sobre plata."

3) Vgl. Chico, Escultores, S.75

4) Vgl. Marti y Monsó, S.138

lid (1614) bemalt werden[1]. Aus Deutschland hat das Blau für die Bemalung eines Privataltares in der Seo in Zaragoza zu sein[2]. Antonio de Aňiano soll einen Altar des Klosters Santa Cruz in Segovia 1591 mit Karmin aus Florenz und mit Bleiweiß aus einem nicht näher bestimmten Ort aus Italien fassen[3]. Dagegen hat Leon Picardo alle Farben für die Bemalung des Hochaltares der Kathedrale von Oviedo aus Florenz zu beziehen[4]. Bartolomé Cardenas soll für die Gemälde des Hochaltares des Klosters Nuestra Señora de Belen (1614) nur 'beste Blaufarben' gebrauchen, damit diese nicht nachdunkeln; ausdrücklich wird außerdem darauf hingewiesen, daß das Karmin aus Florenz stammen soll[5]. Interessante Einzelheiten enthält der Bemalungsvertrag zum Hochaltar der Kathedrale von Burgos (1593); hier werden die Preise der Farben angegeben, zu denen diese gekauft werden sollen, und zwar die Blaufarben aus Sevilla oder Florenz zu 4 Dukaten das Pfund, das Karmin zu mindestens 12 reales, also zu etwa einem Dukaten je Unze[6]. Nicht nur auf die Herkunft der einzelnen Farben sondern auch auf das jeweilige Bindemittel wird von seiten der Auftraggeber großer Wert gelegt. Innerhalb des unserer Untersuchung zugrunde liegenden Zeitraums wird nur Öl als Bindemittel verwendet, da es - wie aus einem Vertrag von 1523 in bezug auf die Gemälde des Hochaltares der Ermita Santa Engracia in San Mateo de Gállego hervorgeht[7] - am haltbarsten sei. Jaime Lana soll 1506 einen Privataltar in der Pilar in Zaragoza mit leinölgebundenen Farben fassen[8]. Im Kontrakt zur Bemalung des Hochaltares von Oviedo mit Leon Picardo wird dagegen her-

---

1) Vgl. Martí y Monsó, S.396
2) Vgl. Abizanda I, S.125
3) Vgl. Estudios Segovianos I, Segovia 1947, S.407
4) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.15
5) Vgl. Martí y Monsó, S.614
6) Vgl. Martí y Monsó, S.522
7) Vgl. Abizanda II, S.195
8) Vgl. Abizanda I, S.180

vorgehoben, daß bei der Angabe des Inkarnats Nußöl verwendet werden soll, da dieses nicht so schnell vergilbe wie Leinöl[1]. Palomino führt in seinem 1724 erschienenen Traktat "El Museo Pictórico y Escala Optica" aus, daß Leinöl als Bindesubstanz üblich sei, da es vor allem den Vorzug habe, daß es im Vergleich zu Nußöl schneller trockne; nach seiner Meinung benutzt man letzteres nur für das Binden von Weiß und Blau[2].

Nach der Bemalung der Figuren und der architektonischen Altarglieder, bei der, wie schon hervorgehoben, die Farben teilweise über bereits vergoldete Partien aufgetragen werden, beginnt die Tätigkeit des 'estofar', die nach der Definition des Wörterbuches der spanischen Akademie zwei verschiedene Arbeitsgänge umfaßt: "En la Pintúra es pintar sobre le oro brunido algunos relieves al temple: como tarjétas, cogollos etc....En el Arte de los Doradóres es raer con la punta del instrumento, que ellos llaman Gráfio, el colorido dado sobre lo dorado de la madéra, formando diferentes rayas ò lineas para que se descubra el oro que está debaxo, y haga visos entre los colóres con que se pintó." (Bd.2, S.639). Es handelt sich also einerseits um einzelne, auf den vergoldeten Untergrund mit dem Pinsel aufgetragene dekorative Elemente und andererseits um mit einem Stichel in die Bemalung geritzte Linien, so daß das darunterliegende Gold zum Vorschein kommt und dieses gemeinsam mit den Farben Ornamente bildet. Anläßlich der Bemalung von zwei Privataltären in der Kathedrale von Palencia werden 1558 'Estofadodekorationen' gefordert und zwar in der hier als neu bezeichneten Arbeitsweise des Auftragens der Farben auf das Gold und des anschließenden Gravierens, so daß die Wirkung von Goldstoffen erzielt wird;

---

1) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.15

2) A.Palomino de Castro y Velasco, El Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid 1724, Bd.II Practica de la Pintura, Cap.4, III "...el mas comun...es el aceyte de linaza...porque es mas robusto y secante que el de nueces del qual solo se usa para azules y blanco..."

darüberhinaus sollen einige Teile mit dem Pinsel 'al brutesco verziert werden[1]. Im Kontrakt zur Fassung eines Retablo in der Klosterkirche der Magdalena in Medina de Rioseco (1571) werden Arbeiten sowohl in der 'gravado' wie auch in der 'estofado' Technik verlangt[2]; in diesem Fall darf das 'estofar' lediglich auf das Malen von Dekorationen mit dem Pinsel eingeschränkt werden.

4. 'encarnar'

Als eine spezielle Tätigkeit innerhalb des eigentlichen Bemalungsprozesses muß das 'encarnar' angesehen werden. Pacheco sieht in der Fassung von Gesichtern, Händen, Füßen und unbekleideten Körperteilen die wichtigste Arbeit der ganzen Bemalung, die von den jeweiligen Meistern selbst ausgeführt werden müsse[3]. Dementsprechend lautet eine Anweisung im Bemalungsvertrag für den Hochaltar der Kathedrale von Burgos (1593), daß die 'encarnaciones' von dem principal persönlich vorgenommen werden sollen[4]. Eine derartige Bestimmung entspricht den Auflagen, die den Bildhauern hinsichtlich der eigenhändigen Ausführung von Gesichtern und Händen gemacht wurden. Durch das Inkarnat kann vor allem versucht werden, das Lebensalter der dargestellten Personen wiederzugeben. Im Hochaltar in San Martin in Sevilla (1606) soll das Inkarnat der Kinder hell und

---

1) Bol.Vall.XIX, 1953, S.88 "...lo que toca a los estofados...a la manera nueba de muy ricas colores sobre el oro, y será rajado de manera que descubra el oro de debajo y parezca tela de oro, y en otras partes culurido al brutesco a punta de pinzel..."

2) Vgl. Bol.Vall.XIV, 1947/48, S.168

3) Pacheco, Arte de la Pintura, III.Buch, Cap.VI, S.407 "De suerte que el aparejo de rostros, manos, pies i carnes a de ser lo primero que se dispinga i emprime, i cosa q passe por los ojos, i por las manos del Maestro que lo tuviera a su cargo, porque es lo mas principal de su obra. A de ser también lo postrero que se a de acabar en las figuras, i donde a de descansar el Artifice."

4) Vgl. Martí y Monsó, S.522

das alter Personen in einem bräunlichen Ton gehalten werden[1]. Blas Martin Silvestre hat 1620 die Figuren in einem Privataltar im Kloster Nuestra Señora de las Mercedes in Sevilla mit 'encarnaciones' zu versehen, die das Alter der dargestellten Personen veranschaulichen[2]. Dem Maler Benito Rabuyate wird 1568 zur Auflage gemacht, dem Körper eines gekreuzigten Christus in einem Altar in Salas in Asturien die Hautfarbe eines Toten zu geben ("color de buenas carnes de muerto")[3]. Eine der wichtigsten Bestimmungen in bezug auf die 'encarnacion' betrifft die Art ihrer Ausführung: es wird sowohl glänzendes als auch matt gelassenes Inkarnat verlangt. So hat z.B. Leon Picardo 1529 die Figuren im Hochaltar der Kathedrale von Oviedo mit glänzender Fleischfarbe zu versehen[4]. Die gleiche Eigenschaft des Inkarnats sollen Figuren in den Altären in San Francisco in Talavera (1557)[5], in der Colegiata in Medina del Campo (1576)[6], in San Martin in Sevilla (1606)[7] und in der Pfarrkirche von Villaespasa (1608)[8] aufweisen. Pacheco sieht das Verfahren 'encarnaciones de polimento' herzustellen als das ältere an; das glänzende Inkarnat sei - im Gegensatz zur 'encarnacion mate' - vor allem für grober ausgeführte Schnitzarbeiten gut geeignet, da es aufgrund des Glanzes eventuelle Unebenheiten in der Oberfläche der geschnitzten Partien ausgleiche[9]. Es darf verallgemeinernd

---

1) Vgl. López, Montanés - Roldán, S.100
2) Vgl. López, Retablos, S.33
3) Vgl. Cortes, S.77
4) Vgl. A.E.A.y A.XXV, 1933, S.15
5) Vgl. Marti y Monsó, S.446, Anm.1
6) Vgl. Bol.Vall.XXI u. XXII, 1956, S.77
7) Vgl. Lopez, Montañés - Roldán, S.100
8) Vgl. Bol. Fernán González 130, 1955, S.427
9) Pacheco, Arte de la Pintura, III.Buch, Cap.IV, S.405
"...i es bien usarla en mala Escultura, porque con las luzes i resplandor se dissimulan sus defetos..."

festgestellt werden, daß vor allem im 16.Jahrhundert dem glänzend ausgeführten Fleischton der Vorzug gegeben wurde, während im 17.Jahrhundert die matte encarnacion' vorherrscht. Pacheco rühmt sich, daß er einer der ersten gewesen sei, der das Inkarnat matt wiedergegeben hätte[1] Er hatte z.B. schon 1606 die Fassung der unbekleideten Körperpartien der Figuren im Hochaltar des Klosters San Francisco in Huelva in mattem Ton auszuführen[2]. In einem Vertrag von 1620 in bezug auf den bereits erwähnten Altar im Kloster de las Mercedes in Sevilla weist der Auftraggeber ausdrücklich darauf hin, daß die matte Behandlung der Fleischtöne die beste sei, die man zur Zeit benutze[3].

---

1) Vgl. Pacheco, Arte de la Pintura, III.Buch, Cap.VI, S.405

2) Vgl. Doc.And.I, 1927, S.150

3) López, Retablos, S.33 "...las encarnaciones destas ymagenes y ninos lastengo de hazer de mate que es lo mejor y lo que agora le uffa..."

IX. Auflösung des Vertragsverhältnisses

Haben die jeweiligen Künstler die von den Taxatoren beanstandeten Mängel beseitigt und daraufhin im allgemeinen die letzte Rate ihres Verdienstes von dem Auftraggeber erhalten, wird in der Regel eine 'carta de finiquito' oder eine 'carta de pago y finiquito' angefertigt, durch die das Vertragsverhältnis zwischen dem principal und dem jeweiligen Besteller aufgelöst wird. Ein derartiges Dokument wird - wie auch der Vertragsabschluß - vor einem Notar und im Beisein von Zeugen ausgestellt. In der 'carta de pago y finiquito' des Juan Sanz de Torrecilla für den Hochaltar der Colegiata in Villagarcía de Campos gibt der Künstler u.a. an, daß er die vereinbarten 2.300 Dukaten in mehreren Dukaten, für die jeweils 'cartas de pago' geschrieben worden seien, erhalten habe und daß er sich nun zufrieden gebe. Diese Urkunde wurde 1582 in Valladolid von einem Notar und Zeugen beglaubigt[1]. Mit dem Hinweis auf die Auflösung des Vertragsverhältnisses mag die vorliegende Arbeit ihren Abschluß finden.

---

1) Vgl. Bol.Vall.24, 1958, S.157 f. "...me han dado y pagado en diferentes dias y partidas de que tengo dadas cartas de pago...dos mil trescientos ducados yo me doy por bien contento y pagado a toda mi voluntad...ante el presente escribano y testigos..."

L e b e n s l a u f

Am 11. September 1941 wurde ich als Tochter des Baurates Kurt Möbius und seiner Ehefrau Eva, geb. Grüber, in Dresden geboren; am 20. April 1957 adoptierte mich der Holzkaufmann Ernst Hack aus Essen. Nach vierjährigem Volksschulbesuch in Essen trat ich 1952 in die dortige Viktoria-Schule ein, an der ich im Frühjahr 1962 die Reifeprüfung ablegte, nachdem ich zwei Jahre das neusprachliche Gymnasium Stift Keppel bei Siegen besucht hatte.

Im selben Jahr begann ich das Studium der Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität München. Nach zwei Semestern an der Universität Tübingen und drei Semestern an der Universität Marburg kehrte ich nach Tübingen zurück, wo ich mich seit dem Sommerhalbjahr 1966 der vorliegenden Arbeit widmete. Nach längerer Beschäftigung mit den Fächern Mittelalterliche Geschichte, Volkskunde und Italienisch wählte ich das letztere als zweites Nebenfach neben Archäologie.

Während der Semesterferien erweiterte ich meine kunsthistorischen und sprachlichen Kenntnisse durch die Leitung von Studienfahrten nach Griechenland, Italien und vor allem Spanien.

Mein Dank gilt an dieser Stelle den Herren Professoren und Dozenten, an deren Übungen und Vorlesungen ich teilnahm: Bandmann, Behling, Boeck, Coseriu, Drerup, Hamann-Mc Lean, Hausmann, Heilfurth, Herrmann, Holländer, Homann-Wedeking, Hösle, Hubala, Messerer, Oertel, Otto, Scheja, Schrade, Sedlmayr, Spörl, Usener, van Vacano, Weber-Kellermann, Wessel, Wilhelm.

Besonders danke ich Herrn Professor Weise, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und mich in steter Hilfsbereitschaft unterstützte.

Gesamtherstellung: Bläschke & Ducke GmbH
Darmstadt